

Université de Montréal

**Texte et musique : exploration de leurs différentes
combinaisons par l'intermédiaire de la composition**

par Marc-André Perron

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en musique – composition

Septembre, 2016

© Marc-André Perron, 2016

Résumé

Ce mémoire se veut une approche tripartite du rapport entre texte et musique, se proposant d'explorer les multiples possibilités qu'engendre leur rencontre, et ce à travers l'analyse de trois créations originales. Dans un premier temps, la musique de scène *Les Troyennes* a été composée pour l'adaptation contemporaine (créée en 2014) de la lecture sartrienne du classique tragique d'Euripide ; dans un second temps, le mélodrame *Nuit Vertineigeuse* allie à la musique la lecture de l'inédit poème éponyme, lequel raconte l'errance hivernale d'un personnage engagé dans une perte de soi ; dans un troisième temps, la musique à programme *Miniature pour orchestre n°. 1* est inspirée de *Novecento : pianiste*, monologue théâtral d'Alessandro Baricco. En analysant mon propre langage musical par la déconstruction divisée en autant de chapitres de ces trois pièces, je parviens à une meilleure compréhension de ces diverses expressions du complexe rapport entre le texte et la musique. D'abord, la musique de scène plonge ses racines dans la poésie et le théâtre grecs, lesquels entretiennent tous deux un rapport étroit à la musique. Ensuite, le mélodrame constitue un genre musical ayant sa source au XVII^e siècle, mais ayant été principalement développé par les romantiques à partir du XVIII^e siècle. Finalement, la musique à programme consiste en une composition suivant, précisément, un « programme » établi par une source extramusical – qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire ou picturale –, dont le compositeur cherche à saisir l'essence.

Mots-clés : Composition, théâtre, mélodrame, musique de scène, musique à programme, poésie, harmonie, orchestration, Les Troyennes

Abstract

The following dissertation is a three-pronged approach to the relationship between text and music, exploring the many possibilities inherent to their meeting through three original compositions: the incidental-music piece composed for *Les Troyennes*, a contemporary adaptation of the Sartre reading of Euripides' classic tragedy; the melodrama *Nuit Vertineigeuse*, which features a reading of an original poem narrating the story of a young protagonist involved in the loss of himself in the earth of a troubled winter night; and the programmatic piece *Miniature pour orchestre n°1*, inspired by Alessandro Baricco's *Novecento*: pianiste theatrical monologue. Analysing my own musical language through a deconstruction of these three pieces, I gain a better understanding of these three instances of text-music relationships. First, incidental-music finds its roots in Greek culture, its theatre and poetry both entertaining a close relationship to music. Melodrama, on the other hand, was better explored as an art form by the romantics and flourishes to this day. As for programme music, it consists in a composition that follows, precisely, the "program" of an extra-musical source, whether it be a literary text or a pictorial representation, the essence of which the composer intends to encompass.

Keywords: Composition, theatre, melodrama, incidental music, programme music, poetry, harmony, orchestration, *The Trojan Women*

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	vi
Liste des figures.....	vii
Liste des documents spéciaux	x
Liste des sigles	xi
Liste des abréviations	xii
Remerciements	xiv
Introduction.....	1
Vecteurs de la relation entre texte et musique	1
Musique de scène.....	1
Mélodrame	3
Musique à programme	5
Éléments d'écriture et de composition.....	6
Notation du texte sur la partition	6
Procédés compositionnels récurrents.....	7
Présentation sommaire des œuvres	8
Chapitre 1. Analyse de la pièce <i>Les Troyennes</i>.....	9
Présentation.....	9
Forme	10
Matériau harmonique.....	12
Matériau mélodique	15
Orchestration.....	18
Composante électroacoustique.....	18
Création.....	19
Description.....	19
Prologue	19

Chant d'entrée du chœur	23
Premier chant du chœur	30
Deuxième chant du chœur	33
Prélude au troisième chant du chœur	36
Troisième chant du chœur.....	38
Scène finale	44
Chapitre 2. Analyse de la pièce <i>Nuit vertineigieuse</i>	45
Présentation.....	45
Forme	46
Matériau mélodique	49
Matériau harmonique	52
Orchestration et textures	55
Composante électroacoustique.....	56
Description.....	57
Première partie	57
Deuxième partie	61
Troisième partie	65
Quatrième partie.....	67
Cinquième partie.....	69
Sixième partie	70
Conclusion	73
Chapitre 3. Survol de <i>Miniature pour orchestre n°. 1</i>	76
Présentation.....	76
Forme	78
Analyse sommaire.....	80
Matériau harmonique	80
Matériau mélodique	85
Métrique.....	87
Orchestration.....	88
Création.....	93
Conclusion	94

Bibliographie	i
----------------------------	----------

Liste des tableaux

Les **Tableaux 1.** font référence à la pièce *Les Troyennes*, les **Tableaux 2.** à *Nuit vertineigeuse* et les **Tableaux 3.** à *Miniature pour orchestre n°1*.

Tableau 1.1 Forme de la pièce <i>Les Troyennes</i>	10
Tableau 1.2 : Schéma de l'analyse fonctionnelle du premier chant	31
Tableau 1.3 : Référents extramusicaux du premier chant.....	32
Tableau 2.1 : Forme de la pièce <i>Nuit vertineigeuse</i>	46
Tableau 3.1 : Forme de la pièce <i>Miniature pour orchestre n° 1</i>	78
Tableau 3.2 : Métrique du premier tableau A (mes. 8-41)	88
Tableau 3.3 : Métrique des deuxième et troisième tableaux B (mes. 42-61)	88

Liste des figures

Les **Figures 1.** font référence à la pièce *Les Troyennes*, les **Figures 2.** à *Nuit vertineigeuse* et les **Figures 3.** à *Miniature pour orchestre n°1.*

Figure 1.1 : Mode mineur hongrois sur <i>Do</i>	12
Figure 1.2 : Harmonisation du mode mineur hongrois sur <i>Do</i> (mes. 1-71).....	13
Figure 1.3 : Succession d'accords de septième mineure et quinte diminuée (mes. 49-52)	14
Figure 1.4 : Modulations par décalage à la seconde majeure (mes. 184-186).....	15
Figure 1.5 : Motif des Grecs au violoncelle (mes. 2).....	16
Figure 1.6 : Thème de Cassandra (mes. 62-71)	16
Figure 1.7 : Hétérophonie, cordes et clarinette (mes. 13-15).....	17
Figure 1.8 : Modulation par décalage – représentation des pleurs de Hécube (mes. 8-10)	20
Figure 1.9 : Motif des Grecs au 5 ^{te} , puis développement au vc. (mes. 16-19)	22
Figure 1.10 : Modulation de <i>Do</i> à <i>Fa</i> min. hong., et rythme trochaïque (mes. 30-36).....	22
Figure 1.11 : Analyse harmonique du début du chant d'entrée (mes. 54-65).....	24
Figure 1.12 : Ostinato de percussions (mes. 72-118).....	25
Figure 1.13 : Mode du deuxième degré du min. hong. sur <i>Fa</i> dièse (mes. 72-91)	25
Figure 1.14 : Entrées et sorties graduelles des voix, et rythme iambique (mes. 72-81)	26
Figure 1.15 : Contrepoint de clarinette et d' <i>oud</i> (mes. 72-80).....	27
Figure 1.16 : Harmonisation du mode super locrien sur <i>Ré</i> dièse (mes. 92-125).....	27
Figure 1.17 : Motif des Grecs développé au vc. (mes. 92-118).....	28
Figure 1.18 : Progression harmonique dans le mode super locrien sur <i>Ré</i> dièse (mes. 109-119) ...	29
Figure 1.19 : Cadence achevant le chant d'entrée (mes. 119, 123-125).....	29
Figure 1.20 : Mode mixte phrygien-phrygien #3 de <i>Fa</i> dièse (mes. 127-162)	34
Figure 1.21 : Motif des Grecs au chant sur pédale de didg. (mes. 127-132)	34
Figure 1.22 : Hétérophonie entre alto solo et clarinette (mes. 149-152)	35
Figure 1.23 : Polyphonie vocale et hétérophonie entre clarinette et alto (mes. 153-158)	35
Figure 1.24 : Gradation de la tension harmonique (mes. 163-168)	38
Figure 1.25 : Mode mineur hongrois sur <i>Sol</i>	39
Figure 1.26 : Modulation par accord pivot (mes. 178-181)	40

Figure 1.27 : Rapprochement entre les mélodies de Cassandre (mes. 62-65 ; 178-181)	40
Figure 1.28 : Cascade chromatique (mes. 187-191)	41
Figure 1.29 : Deuxième mode à transpositions limitées sur <i>Ré dièse</i> (mes. 191-196)	42
Figure 1.30 : Progression harmonique avec broderies (mes. 191-197)	42
Figure 1.31 : Cinq accords finaux sur pédale de Do, réduction des cordes (mes. 209-211)....	43
Figure 1.32 : Ostinato de percussions (mes. 212-214).....	44
Figure 2.1 : Séries dodécaphoniques A et B (mes. 3-4, 9-10)	49
Figure 2.2 : Série dodécaphonique C (mes. 71-84)	50
Figure 2.3 : Série dodécaphonique D et E (mes. 102-113, 129-130, rep. 209-216)	50
Figure 2.4 : Série décaphonique F (mes. 155-159).....	51
Figure 2.5 : Troisième mode à transpositions limitées sur <i>Fa dièse</i>	51
Figure 2.6 : Deuxième mode à transpositions limitées sur <i>Ré dièse</i>	51
Figure 2.7 : Thème de la glace, piano (mes. 4-9)	52
Figure 2.8 : Thème de la renonciation à la flûte (mes. 55-61).....	52
Figure 2.9 : Mouvance harmonique au sein d'un accord augmenté (mes. 51-55, 95-99)	53
Figure 2.10 : Registre fixe de la série C (mes. 71-84)	54
Figure 2.11 : Harmonisation du 3 ^e mode à transpositions limitées sur <i>Fa dièse</i> (mes. 179-190) ...	54
Figure 2.12 : Harmonisation du 2 ^e mode à transpositions limitées sur <i>Ré dièse</i> (mes. 191-193) ...	55
Figure 2.13 : Première texture évocant l'hiver (mes. 4-6).....	56
Figure 2.14 : Geste d'ouverture de la flûte (mes. 3)	58
Figure 2.15 : Thème de la glace, deuxième instance (mes. 10-14).....	58
Figure 2.16 : Deuxième texture évoquant l'hiver (mes. 18-19).....	59
Figure 2.17 : Antagonismes d'articulation et de registre, et tapis sonore (mes. 25-33)	60
Figure 2.18 : Doublure vibraphone – piano et double mouvance harmonique (mes. 61-69) ..	62
Figure 2.19 : Thème de la renonciation au vibraphone (mes. 79-83).....	62
Figure 2.20 : Hétérophonie entre flûte et piano (mes. 86-93).....	63
Figure 2.21 : Troisième quart d'heure de Westminster	64
Figure 2.22 : Réinterprétation du parcours mélodique précédent (mes. 102-107)	64
Figure 2.23 : Harmonisation de la série D (mes. 105-107).....	64
Figure 2.24 : Gammes diminuées sur les pôles de la sous-série C(a).....	65
Figure 2.25 : Cellule de chromatisme retourné et série E (mes. 129-130)	66

Figure 2.26 : Développement du motif de chromatisme retourné (mes. 143-150).....	66
Figure 2.27 : Broderies autour d'accords augmentés à la flûte (mes. 152-154)	67
Figure 2.28 : Texture de batteries et d'attaques-résonances (mes. 155-158)	68
Figure 2.29 : Broderies autour d'accords augmentés au piano (mes. 160-165)	68
Figure 2.30 : Texture de multiphoniques de fl. et de vc. derrière le chevalet (mes. 160-167)	69
Figure 2.31 : Harmonie et mélodie intervalliques au piano (mes. 168-173)	70
Figure 2.32 : Analyse harmonique du chiffre 15 (mes. 179-193).....	71
Figure 2.33 : Gestes de coup de vent à la flûte (mes. 209-218).....	72
Figure 2.34 : Décomposition de la cellule de chromatisme retourné (mes. 216-227).....	73
Figure 2.35 : Doublure piano – violoncelle (mes. 228-237).....	74
Figure 2.36 : Équidistance des coups de cloches tubulaires (mes. 5-8, 228-233)	74
Figure 2.37 : Rapport inverse du début et de la fin de la pièce (mes. 1-2, 253-254).....	75
Figure 3.1 : Modes synthétiques X, Y et Z	81
Figure 3.2 : Groupes-fusées aux cordes et grand choc (mes. 8-9)	82
Figure 3.3 : Harmonisation du mode synthétique Y (mes. 74-79).....	82
Figure 3.4 : Progression harmonique en cycle de tierces (mes. 74-79)	83
Figure 3.5 : Analyse harmonique du troisième tableau B (mes. 74-80)	84
Figure 3.6 : Modulation par décalage à la tierce majeure (mes. 93-96)	85
Figure 3.7 : Cris d'oiseaux de piccolo (mes. 14-17, 30-34), puis de clarinette (mes. 64-72)..	86
Figure 3.8 : Mélodie de clarinette et accompagnement de cordes (mes. 43-50).....	87
Figure 3.9 : Caractère à la fois mystérieux et menaçant de l'introduction (mes. 1-7)	90
Figure 3.10 : Coloration du thème mélancolique (mes. 44-50)	91
Figure 3.11 : Mélodie de la flûte et du basson à l'unisson, et fond de cordes (mes. 85-89)....	92
Figure 3.12 : Stratification des passages tempétueux (mes. 21-25).....	93

Liste des documents spéciaux

Partitions

- *Les Troyennes*, musique de scène pour huit comédiens, chœur de femmes, percussions, oud, clarinette en *Si bémol*, didgeridoo, quintette à cordes et fichiers sonores. 42 pages, 2013-2014.

Format : 8½" x 11"

- *Nuit vertineigeuse*, mélodrame pour comédien, flûte en *Ut* (prenant flûte en *Sol*), piano, violoncelle, percussions et fichiers sonores. 32 pages, 2014-2016.

Format : 8½" x 11"

- *Miniature pour orchestre n° 1*, musique à programme pour grand orchestre. 18 pages, 2015.

Format : 11" x 17"

Enregistrements sonores

- *Les Troyennes*, simulation instrumentale. 10 min, 2014.

Fichier : Perron_Marc-Andre_2016_LesTroyennes_enregistrement.aif

- *Nuit vertineigeuse* (simulation instrumentale). 10 min 57 s, 2016.

Fichier : Perron_Marc-Andre_2016_NuitVertineigeuse_enregistrement.aif

- *Miniature pour orchestre n° 1* (simulation instrumentale). 4 min 1 s, 2015.

Fichier : Perron_Marc-Andre_2016_MiniaturePourOrchestreNo1_enregistrement.aif

Enregistrement vidéo

- *Les Troyennes*, au Festival OFF d'Avignon 2015. 1 h 10 min 49 s, 2015.

Fichier : Perron_Marc-Andre_2016_LesTroyennes_captation.mp4

Liste des sigles

ANN : Analyse de niveau neutre

G.T. : Gamme par tons

Min. hong. : Mineur hongrois

OSM : Orchestre symphonique de Montréal

W.T. : *Whistle tone*

Liste des abréviations

A. : Alto
Alt. : Alternance
Bsn. : Basson
C. cl. : Caisse claire
Cl. : Clarinette
Cb. : Contrebasse
Cr. ang. : Cor anglais
Cresc. : Crescendo
Didg. : Didgeridoo
Fl. : Flûte
Gliss. : Glissando
Gr. c. : Grosse caisse
Hp. : Harpe
Htb. : Hautbois
Mes. : Mesure
Percus. : Percussions
Pno. : Piano
Picc. : Piccolo
5tte : Quintette
T.-t. : Tam-tam
Tba. : Tuba
Tbn. : Trombone
Timb. : Timbale
Trp. : Trompette
Vln. : Violon
Vc. : Violoncelle

À ma bien-aimée conjointe Émilie

Remerciements

Je tiens à remercier ma conjointe Émilie Allard pour son indéfectible soutien et son extraordinaire compréhension lors de mes plongées dans la composition et dans la rédaction. Merci aussi à ma famille pour leur support et leurs encouragements répétés tout au long de cette aventure.

Je désire également adresser mes remerciements chaleureux à Pierre-Luc Desjardins, à la fois pour son poème *Nuit vertineigeuse*, que j'ai pu mettre en musique dans le cadre du présent mémoire de maîtrise, et pour ses multiples et éclairantes relectures.

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur François-Hugues Leclair pour la qualité de ses conseils et de son appui tout au long de la composition de ces pièces et de la rédaction de ce mémoire. Merci d'avoir su habilement contenir mes quelques égarements.

Je souhaite aussi témoigner ma sincère gratitude à l'équipe des *Troyennes* d'avoir monté cette pièce, en dépit des embûches et des difficultés, et de l'avoir transporté de Montréal à Avignon. Un merci spécial à l'équipe de production et de conception : Jacinthe Gilbert, Émilie Allard, Maryse Gagnon, Alessandra Rigano et Adam Provencher.

Et enfin, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à l'Orchestre symphonique de Montréal ainsi qu'aux musiciens de l'orchestre pour la création de ma pièce *Miniature pour orchestre n^o. 1*, et en particulier à Dina Gilbert pour sa direction sensible et intelligente.

Introduction

Vecteurs de la relation entre texte et musique

Ce mémoire explore les liens qu'entretiennent texte et musique. Déployé sur trois axes de manière à couvrir un large éventail de combinaisons entre ces derniers, il s'intéresse à leur relation par l'intermédiaire de la composition d'une musique de scène, d'un mélodrame et d'une musique à programme.

Ces trois formes se distinguent les unes des autres d'abord par la présence ou non de la voix parlée. Cette différence contribue à déterminer le niveau de proximité métaphorique entre le texte et la musique ; si la musique fait immédiatement écho aux atmosphères du texte et aux états d'âme de ses personnages lorsque ceux-ci sont mis en scène, elle s'en inspire beaucoup plus librement en son absence. Ainsi, le type de texte influence lui aussi l'adaptation musicale qui en est faite. Dans le mélodrame, le texte et la musique s'articulent à la manière d'un contrepoint et parviennent ainsi à passer au premier plan à tour de rôle sans se masquer. Cette complémentarité nécessite un juste équilibre de leur densité, de leur intensité et de leur prépondérance. Dans la pièce de théâtre, où le texte est l'élément central, la musique est reléguée au deuxième plan, de manière à ne pas gêner la compréhension du texte. Au contraire, dans la musique à programme, comme le texte n'est présent que sous la forme d'une image mentale que le spectateur se forge lui-même à la lecture de la note de programme, elle jouit d'une totale liberté à l'intérieur du cadre de ce qu'elle doit évoquer.

Musique de scène

La musique de scène désigne, dans une perspective très générale, l'accompagnement musical de toute performance scénique. Cela inclut des genres très variés, du ballet de cour des XVI^e et XVII^e siècles à la danse contemporaine en passant par le ballet classique, le pantomime du XVIII^e siècle et l'opéra. Dans le cadre de ce mémoire, seuls la musique au théâtre et, par extension, le mélodrame seront considérés par l'appellation « musique de scène ».

Afin d'éviter toute ambiguïté, il convient de spécifier que cette dernière correspond à la désignation anglaise consacrée, *incidental music*, et ce en dépit des notions d'accident, d'accompagnement et de fond sonore auxquels cette dernière renvoie :

There is no one term that groups together all the types of predominantly spoken drama using music in this latter way; but the music they call on is known in several European languages as 'stage music' (Fr. *musique de scène*; Ger. *Bühnenmusik*; It. *musica di scena*) and in English as 'incidental music'.¹

La musique de scène met en relief les atmosphères d'une pièce de théâtre – et, au sens large, de toute forme de performance parlée –, de même que les émotions des personnages qui la composent. Tirant son origine d'aussi loin que le théâtre grec antique, elle a assumé au fil des époques différentes fonctions et pris différentes formes.

Ses premières apparitions remontent aux odes chantées par un chœur d'hommes et supportées par un *aulos*², dès le V^e siècle av.-J.C. en Grèce. Alternant avec les épisodes, qui sont constitués de dialogues linéaires, ces chants s'intègrent à l'action scénique en offrant une perspective esthétique et idéologique renouvelée sur les thèmes de la pièce. Dans les drames de la Renaissance italienne au XV^e siècle, puis dans les tragédies latines françaises au XVII^e siècle, la musique de scène prend la forme d'intermèdes musicaux qui assument les rôles de divertir les spectateurs entre les scènes, d'établir des liens avec les idées ou les situations de la mise en scène, ou encore d'honorer certains invités de marque. Le début du XVIII^e siècle est l'hôte d'une certaine standardisation des apparitions de la musique de scène : les deux pièces musicales accompagnant l'entrée du public sont suivies d'une ouverture, et des entractes ont pour rôle de divertir, ou encore de refléter l'atmosphère des scènes passées ou à venir. Malgré tout, la musique demeure jusqu'alors assez peu présente au théâtre, et ses manifestations exceptionnelles n'ont parfois aucun lien avec l'action scénique, étant dans certains cas constituées d'extraits d'opéras ou de genres musicaux non dédiés à la mise en scène.

Toutefois, dès la fin du XVIII^e siècle, la dissimulation des instrumentistes dans les premières fosses d'orchestre offre à la musique d'émerger de façon fantastique :

¹ Savage, R. (s.d.). Incidental music. *Grove Music Online*. Repéré le 8 septembre 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43289>

² L'*aulos* est un instrument à vent précurseur du hautbois utilisé dans la Grèce antique et dans la Rome antique.

Such music does not sound of its own accord; it is almost always attributable to and commissioned by specific human or supernatural agencies within the fiction of the play itself. It was for the later 18th century to add a further resource to a spoken drama in the shape of ‘unattributable’ music: music rising from the orchestra pit which seems to come directly from the minds of a play’s characters or indeed the mind of the playwright, heightening the mood of certain scenes by sounding unbidden between or beneath the characters’ speeches.³

Grâce aux avancées technologiques du XX^e siècle, notamment l’installation de systèmes de sonorisation dans les salles de concert et dans les théâtres, qui permettent l’amplification des instruments et la diffusion d’effets sonores, la musique de scène s’ouvre à de nouvelles abstractions.

Mélodrame

Le mélodrame désigne une performance scénique dans laquelle un comédien récite un texte alors qu’une composition musicale est jouée de façon concomitante. Prétendant à la fusion de ces deux éléments, il doit être considéré comme une technique d’écriture musicale axée sur la recherche de l’équilibre entre la parole et la musique. De plus, en sa qualité de musique de scène, le mélodrame incarne également l’atmosphère, les lieux, les idées et les émotions du texte qu’il soutient.

Unissant texte déclamé et musique dans une liaison synchrétique, le type de mélodrame dont il est ici question ne doit pas être confondu avec celui hérité de la tradition théâtrale française du XIX^e siècle, lequel met en scène des personnages aux sentiments exagérés, aux prises avec une succession de malheurs à la vraisemblance contestable. Il est également à ne pas confondre avec le *melodramma* italien, qui désigne quant à lui l’opéra. En fait, la technique mélodramatique sur laquelle porte notre étude s’inscrit dans la continuité du travail de compositeurs tels que Coignet (*Pygmalion*, 1762), Benda (*Ariadne auf Naxos*, 1775), Berlioz (*Lélio*, 1831), Grieg (*Peer gynt*, 1876), Strauss (*Enoch Arden*, 1897), Stravinsky (*L’Histoire du soldat*, 1917 ; *Perséphone*, 1934), Schoenberg (*Gurrelieder*, 1900-1913 ; *Pierrot lunaire*, 1912) et bien d’autres. Au Québec, les premières traces de la publication d’un mélodrame remontent au début du XX^e siècle. Composé par H. Miro sur un texte de Louvigny

³ Savage, R. (s.d.). *op.cit.*

de Montigny, *Pauvre Noël*⁴ (décembre 1907) raconte les misères d'un homme le soir de Noël. Tous ces mélodrames, bien qu'ils soient très différents du point de vue esthétique, ont pour objectif commun d'équilibrer la voix parlée et la musique.

À cet égard, cette technique d'écriture est également introduite dans des musiques de scène de forme plus élaborée, notamment l'opéra, au sein desquelles elle contribue à faire ressortir des éléments dramatiques importants grâce au contraste qu'amène l'usage simultané de la voix parlée et de la musique. C'est le cas, entre autres, des apparitions des fées dans le *Songe d'une nuit d'été* (1843) de Mendelssohn, de la présence d'entités surnaturelles dans le *Manfred* (1848) de Schumann, et de certains dialogues référents à l'imaginaire dans le *Starlight Express* (1915) de Elgar⁵.

Par ailleurs, si on soutient que la langue et la musique partagent des origines communes, un des défis que pose la recherche de leur équilibre est de parvenir à les faire coexister en évitant l'excès de sens et le pléonasme.

D'une part, si la contradiction inhérente à la conjugaison de tout ce que la langue a de non musical avec la musique est jugée intenable par certains – le *Sprechgesang* incarnant, par l'incompatibilité apparente entre sa notation des hauteurs très précise (-*gesang*, chant) et le fait qu'il doit tout de même demeurer un mode d'expression parlé (*Sprech*-, parlant) –, celle qui résulte de la négation de la déclamation par l'attribution à cette dernière de paramètres musicaux stricts semble, par essence, dérober à l'appellation de mélodrame l'ensemble des œuvres s'en réclamant. En fait, plutôt que de tenter de retrouver dans la technique mélodramatique l'origine commune de la langue et de la musique, et ainsi de la confiner à un statut de genre hybride, il vaut certainement mieux d'en faire émaner un genre autonome, dans lequel récitation et musique se fusionnent.

D'autre part, l'émergence potentielle d'une telle redondance, éventuellement « provoquée par l'utilisation de différents langages exprimant une seule et même chose⁶ », doit être neutralisée par la recherche d'un langage spécifique au mélodrame. C'est en ce sens

⁴ Miro, H., & Montigny, L. (1907, 14 décembre). *Pauvre Noël*. *Le Passe-temps*, 13(332), 560-562.

⁵ Savage, R. (s.d.). *op.cit.*

⁶ Waeber, J. (2005). *En musique dans le texte: Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren, p. 39.

que Diderot affirme que « le mélodrame possède son propre hiéroglyphe [sa qualité poétique qu'on trouverait entre signifiant et signifié], créé par la subtile interaction entre parole, musique et geste⁷ », ce qui, dans une certaine mesure, soustrait le mélodrame à la qualification d'art pléonastique.

Bénéficiant, comme la musique de scène, de l'évolution de la technologie, plusieurs compositeurs de musique numérique, dont entre autres Dhomont, Chion et Normandeau ont créé des mélodrames électroacoustiques ; par ailleurs, bien qu'il ne soit pas l'objet principal du présent mémoire – qui est plutôt la création d'œuvres essentiellement instrumentales destinées à être jouées en direct par des musiciens et des comédiens sur scène –, ce médium est tout de même intégré à deux des pièces dont ce mémoire fait l'objet.

Musique à programme

La musique à programme exprime une idée extramusicale. Qu'elle soit de nature littéraire, picturale, ou qu'elle soit de l'ordre de l'émotion, cette référence doit être communiquée préalablement au public, comme Liszt le détermine, selon la forme suivante :

Any preface in intelligible language added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it.⁸

De manière à exprimer pleinement ces idées extramusicales par le son, la musique se doit d'en incarner avec justesse la dimension affective. Au XIX^e siècle puis au tournant du XX^e siècle, les compositeurs se sont donné divers moyens d'y parvenir, par exemple en recourant à une idée fixe (notamment chez Berlioz), qui est une idée musicale symbolisant un élément dramatique particulier, ou encore en déployant des représentations figuratives (notamment chez Debussy), qui sont la matérialisation sonore, par l'orchestration, de lieux, de phénomènes naturels ou d'images.

⁷ Waeber, J., *op. cit.*, p. 42.

⁸ Tucker, G. M., & Chalmers, K. (s.d.). Programme music. *Oxford Music Online*. Repéré le 8 septembre 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>

Parmi les plus célèbres exemples se trouvent la *Symphonie fantastique* (Berlioz, 1830), qui incarne différentes situations de la vie d'un artiste ; les *Tableaux d'une exposition* (Moussorgski, 1874), qui prennent pour modèle une exposition du peintre Victor Hartmann ; la pièce *Sheherazade* (Rimsky-Korsakov, 1888), qui trouve son inspiration dans les contes des Mille et une nuits ; ou encore la pièce *Ainsi parlait Zarathoustra* (Strauss, 1896), qui est librement inspirée du poème philosophique éponyme écrit par Nietzsche. Sans qu'elles émanent d'un élément extramusical particulier, certaines œuvres de Debussy, notamment *Nocturnes* (1899), *La mer* (1905) et *Images* (1907), sont plutôt portées par le vocabulaire propre aux arts visuels, ce qui ne les empêche pas, d'ailleurs comme toutes les autres œuvres citées jusqu'à maintenant, d'être satisfaisantes sur le plan strictement musical.

En effet, si la musique à programme est parfois mise en opposition avec la musique dite « pure », certains compositeurs ont entrepris de dissimuler des référents extramusicaux dans des œuvres à la forme conventionnelle, et ont ainsi contribué à dissiper cette hiérarchisation des genres, comme dans la *Symphonie n° 2* (Elgar, 1911) ou encore dans la *Suite lyrique* (Berg, 1926) et le *Concerto de violon* (Berg, 1935). En outre, certains prétendent que l'éclatement de la forme musicale au début du XX^e siècle a créé un sous-genre autonome de musique à programme ne nécessitant pas de référent extramusical spécifique.

Éléments d'écriture et de composition

Notation du texte sur la partition

Dans le cas de la musique de scène et du mélodrame, la question de la notation du texte sur la partition est centrale. De manière à faciliter la répartition des mots sur la partition, le texte est divisé en plusieurs parties dont la durée d'élocution correspond approximativement à la durée musicale. En fait, comme le texte est récité de manière naturelle, c'est-à-dire sans que ne soient déterminés les hauteurs et les rythmes, seuls les moments où un passage du texte doit commencer à être lu et ceux où il devrait se terminer sont indiqués. Ceci dit, selon le contexte, le débit d'élocution est spécifié entre parenthèses au-dessus du texte. Cette méthode est inspirée de celle conseillée par Ted Ross :

Parts spoken without regard to rhythm or pitch are written in the normal score position under a blank staff. The words are divided equally among measure(s) allowed for their execution. When a portion of the text is used for a grouping of notes of short duration, or when spoken against a held chord, the words may be placed in more than one line.⁹

Toutefois, de manière à éviter d'encombrer inutilement la partition d'une portée systématiquement vide, le texte des comédiens est indiqué en lieu et place de ses lignes.

Procédés compositionnels récurrents

Certaines techniques d'écriture sont employées à plusieurs reprises tout au long des pièces. Ces procédés incluent, en premier lieu, la mouvance harmonique, qui est le résultat de broderies chromatiques autour d'un accord ; en deuxième lieu, les modulations par décalage, qui se définissent par un changement subit et momentané de pôle au cours duquel l'échelle harmonique est transposée intégralement ; en troisième lieu, les modes synthétiques, qui sont des échelles construites à partir de la combinaison de toutes les notes de deux ou plusieurs accords ; en quatrième lieu, l'harmonisation modale, qui correspond au regroupement en triades de l'ensemble des notes d'un mode donné ; et en cinquième lieu, l'utilisation de l'orchestration afin d'évoquer les éléments extramusicaux auxquels les pièces réfèrent, notamment les lieux et les atmosphères.

La récurrence de ces techniques revêt, dans la relation entre le texte et la musique, une connotation particulière :

[...] En outre, Meyerhold utilise souvent une technique d'impact à nouveau typiquement et purement musicale : la répétition obstinée de tel ou tel élément caractéristique, de telle phrase ou de tel épisode significatif. Ce type de répétitivité d'une mélodie ou d'une intonation parlée, qui revient, sert de moyen très efficace pour exprimer une force, un entêtement, un état d'âme qui saisit un personnage, ou pour apporter une précision psychologique et approfondir une situation.¹⁰

⁹ Ross, T. (1970). *The art of music engraving and processing*. Miami: Hansen Books, p. 207.

¹⁰ Asafiev, B. (2003). La musique dans le drame: À propos du *Revizor* de Vsevolod Meyerhold. Dans L. Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle* (p. 65-67). Paris: Publications de la Sorbonne, p. 66.

Présentation sommaire des œuvres

Cette recherche s'appuie sur la composition de trois œuvres s'inscrivant respectivement dans les trois genres musicaux présentés ci-haut.

La première pièce, *Les Troyennes*, est une musique de scène pour huit comédiens, chœur de femmes, *oud*, clarinette en *Si bémol*, percussions, quintette à cordes et fichiers sonores. Soutenant l'adaptation de Jean-Paul Sartre du texte original du tragédien grec Euripide, texte dans lequel se côtoient passions et révoltes, la musique éclaire les calamités de la guerre et l'affliction des femmes vaincues, en se conjuguant au mouvement des comédiens.

La seconde pièce, *Nuit vertineigeuse*, est un mélodrame pour comédien, flûte, piano, violoncelle, percussions et fichiers sonores, sur le poème éponyme de l'auteur québécois Pierre-Luc Desjardins. La pièce raconte l'errance hivernale d'un personnage en perte de soi, tout en incarnant les images des caprices des saisons, de la nuit, du silence et de la nature morte.

La troisième pièce, *Miniature pour orchestre n^o. I*, est une musique à programme pour grand orchestre inspirée du livre *Novecento : pianiste* de l'auteur italien Alessandro Baricco. Inspirée du récit de la première tempête du premier voyage de son narrateur, au cours de laquelle ce dernier virevolte dans la salle de bal derrière le piano, la pièce est composée d'une succession de passages tempétueux et de passages nettement plus calmes qui incarnent respectivement la fureur de la mer et le désir de retour au calme qu'éprouvent les personnages.

Chapitre 1. Analyse de la pièce *Les Troyennes*

Présentation

Composée dans le sillage du printemps arabe, la pièce *Les Troyennes*¹¹ (415 av.-J.C.), écrite par le tragédien grec Euripide, et adaptée en 1966 par Jean-Paul Sartre¹² pour s'élever contre les entreprises coloniales de l'Europe durant la décolonisation française et au crépuscule des guerres d'Indochine (1946-1954) et d'Algérie (1954-1962), dénonce les régimes forçant l'asservissement par la force militaire de peuples désarmés, eux-mêmes victimes innocentes des rapports de domination. Le choix de cette tragédie s'est imposé par l'ignominieuse contemporanéité des thèmes qu'elle aborde, des conflits armés à l'impuissance des victimes – en particulier celle des femmes –, en passant par l'injustice du sort leur étant réservé.

Écrite pour huit comédiens, chœur de femmes, percussions (tam-tam, *riqq*, *doumbek*, *bendir*, caisse claire et grosse caisse), *oud*, clarinette en *Si* bémol, deux *didgeridoos*, quintette à cordes et fichiers sonores, cette musique de scène entrelace des timbres et des harmonies d'inspiration grecque et arabe, au moyen desquels se métissent des sonorités occidentales et proche-orientales. Évoquant la culture de peuples vivant là où règnent des hostilités militaires, elle prête ainsi à la lecture sartrienne une résonance contemporaine. Traversant le drame de part en part, le chant sans paroles du chœur est l'emblème de l'impuissance des vaincus face aux atrocités de la guerre. Adjointe à la musique instrumentale, la conception sonore électroacoustique incarne, par son atmosphère oppressante, l'angoisse des conquises, et préfigure la dérive de leurs corps rachitiques noyés dans les vagues du destin. En effet, après un siège de dix ans, l'armée grecque parvient enfin à réduire la ville de Troie en ruines, pillant ses trésors et tuant tous ses hommes. Les Troyennes, veuves réduites à l'esclavage dans le camp grec et condamnées à la déportation, appréhendent leur destin.

¹¹ Euripide (1988). *Tragédies II*. (Traduit par M. Delcourt-Curvers). Paris: Gallimard.

¹² Euripide, & Sartre, J.-P. (1966). *Les Troyennes*. Paris: Gallimard.

La présente analyse approfondit l’harmonie, les motifs, l’orchestration et la composante électroacoustique de la pièce, et met en relation chacun de ces éléments musicaux avec le texte, la danse et la mise en scène qu’ils soutiennent.

Forme

La forme de l’adaptation musicale de la pièce *Les Troyennes* épouse celle de l’originale d’Euripide ; succédant au prologue et à la *parodos* – du grec « entrée », qui désigne le chant d’entrée du chœur –, les trois alternances entre les *stasima*, moments en dehors de l’action où le chœur commente et analyse la situation dramatique, et les épisodes précédent l’*exodos* – du grec « sortie », qui désigne la scène finale, au cours de laquelle le chœur quitte la scène. De manière à se conformer aux codes du théâtre grec antique, la *parodos* et les *stasima*, traditionnellement accompagnés par la lyre ou la flûte, font ici aussi l’objet d’une mise en musique. Toutefois, le premier *stasimon*, habituellement chanté, est ici déclamé et soutenu par un accompagnement électroacoustique.

Tableau 1.1 Forme de la pièce *Les Troyennes*

FORME	SCÈNE (MESURES)	INDICATION MÉTROMIQUE	TEXTE	MUSIQUE
Prologue	1 (1 – 14)	Lent ♩ = 50	Voix hors champ de Poséidon, puis monologue de Hécube qui pleure sa ville et ses fils.	Vc. et A., puis 5tte., cl. et percus. Motif des Grecs.
	3A (15 – 52)	Flottant mais grave ♩ = 76	Poème « Navires, beaux navires », récité par Hécube.	Qtte. et percus. Développement du motif des Grecs.
Chant d’entrée (<i>parodos</i>)	3B (53 – 71)	Sans rigueur ♩ = 80	Les Troyennes se réunissent et appréhendent leur sort.	Chœur (doublé par le 5tte) et cl.

[Suite] Chant d'entrée (<i>parodos</i>)	3C (72 – 91)	Douloureux et solennel (♩ = ♩)	[Suite] Les Troyennes se réunissent et appréhendent leur sort.	Tutti.
	3D (92 – 108)	Plus modéré, d'une angoisse latente ♩ = 154		
	3E (109 – 125)	Plus nerveux ♩ = 160		
Premier épisode	4	-	Talhybios vient annoncer leur sort aux Troyennes.	Sans musique.
	5	Sans tempo	Cassandra prédit le difficile retour des Grecs.	Accompagnement électroacoustique léger.
Premier chant (<i>stasimon</i>)	6	Sans tempo	Les Troyennes se remémorent leur dernier jour de bonheur.	Accompagnement électroacoustique (voir tableau 1.2). Chœur parlé.
Deuxième épisode	7 – 8	Sans tempo	Les Grecs annoncent à Andromaque qu'ils tueront son fils.	Accompagnement électroacoustique léger.
Deuxième chant (<i>stasimon</i>)	9A (127 – 138)	Calme ♩ = 76	Les Troyennes, solidaires d'Andromaque, pleurent Astyanax, dernier fils de Troie.	Solo d'une femme du chœur accompagné par le chœur, didg.
	9B (139 – 148)	(idem)		
	9A' (149 – 161)	(idem)		
Troisième épisode	10	-	Les Grecs viennent chercher Hélène. Joute argumentative entre elle et Hécube.	Sans musique.

Prélude au 3 ^e chant	11A (163 – 168)	Non mesuré ; suivre le texte des comédiens	Les Troyennes constatent la trahison des Dieux ; Hélène sera épargnée.	5 ^{tte} . Traitement sonore de granulation.
Troisième chant (<i>stasimon</i>)	11B (169 – 211)	Sans rigueur ♩ = 80	Hécube souhaite la mort des Grecs et reproche aux Dieux leur injustice.	Tutti, et reprise et développement du chant d'entrée du chœur.
Scène finale (<i>exodos</i>)	11C (212 – 214)	Militaire ♩ = 180	Les Grecs embarquent violemment les Troyennes sur leurs navires.	Percussions menaçantes en 7/8.

Matériau harmonique

Le matériau harmonique de la pièce *Les Troyennes* repose sur trois pierres angulaires : des modes¹³ dont la sonorité évoque l’orient et leur harmonisation, l’accord de septième mineure et quinte diminuée, et la modulation par décalage.

En premier lieu, de toutes les palettes harmoniques utilisées dans cette musique de scène, le mode hongrois mineur et ses variations sont les plus saillants. Par sa proximité avec le mode mineur harmonique – se distinguant de ce dernier que par sa quarte augmentée –, et grâce à ses deux intervalles de ton et demi, ce mode synthétise, par sa couleur tragique et sa teinte proche-orientale, les deux éléments fondamentaux de cette funeste pièce d’Euripide. Par ailleurs, ses sensibles inférieures et supérieures de dominante et sa sensible inférieure de tonique, qui lui confèrent sa couleur caractéristique, favorisent du même coup l’usage de broderies chromatiques autour de ses deux pôles.

Figure 1.1 : Mode mineur hongrois sur *Do*



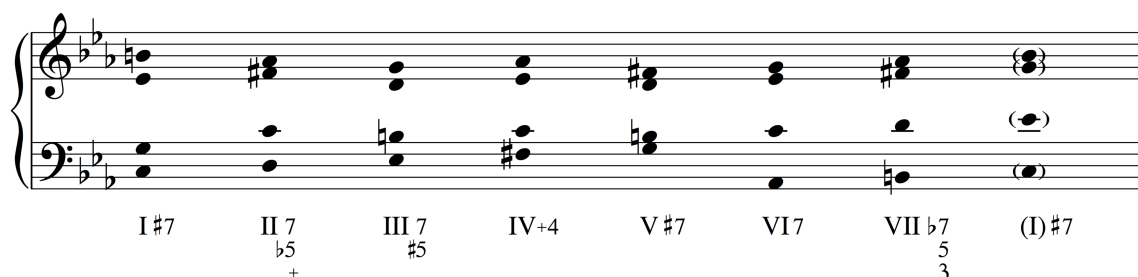
¹³ Le mode mineur hongrois, le mode mixte phrygien-phrygien #3, le mode super locrien, et le deuxième mode à transpositions limitées d’Olivier Messiaen.

De manière à pleinement intégrer les modes dans le discours musical, ceux-ci sont harmonisés selon la méthode ainsi décrite par Vincent Persichetti :

Each synthetic scale contains a set of chords within its own intervallic make-up. The primary chords are the tonic plus the two triads that include the scale step or steps containing the most determinable characteristic colors of the scale in question. [...] The remaining triads are the secondary formations that function within the gravitation of the primary chords¹⁴.

Le prologue de la pièce (mes. 1 à 52) et la première partie du chant d'entrée (mes. 53 à 71) sont harmonisés dans le mode mineur hongrois sur *Do*. Celui-ci est constitué principalement des couleurs d'accords de septième de dominante (II^e et IV^e degrés) et de septième majeure (V^e et VI^e degrés), et contient également un accord mineur (I^{er} degré), un accord augmenté (III^e degré) et un accord de septième mineure et quinte diminuée (VII^e degré). Alors que le prologue est constitué pour l'essentiel d'une pédale de premier degré dont l'immobilité soutient de manière métaphorique le fait que les Troyennes sont clouées au sol, la progression harmonique de la première partie du chant d'entrée accompagne quant à elle leurs premiers mouvements.

Figure 1.2 : Harmonisation du mode mineur hongrois sur *Do* (mes. 1-71)



En second lieu, l'utilisation répétée de l'accord de septième mineure et quinte diminuée, dont le caractère est à la fois mélancolique et tendu, est librement inspirée de l'ouverture du célèbre opéra *Tristan und Isolde* de Wagner¹⁵, à la fois pour sa qualité d'emblème centenaire de tension dramatique, et pour sa qualité d'accord « ouvert », c'est-à-dire qui, par nature, n'affirme pas de tonalité et qui, de ce fait, se veut le symbole de la perte

¹⁴ Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton, p. 45.

¹⁵ Wagner, R. (1973). *Tristan und Isolde*. New York: Dover.

de soi des femmes de Troie et de leur destin incertain. C'est notamment le cas du passage allant des mesures 49 à 52, qui précède la première intervention du chœur.

Figure 1.3 : Succession d'accords de septième mineure et quinte diminuée (mes. 49-52)

3 Statique

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

fp *sfz* *pp*

7 7 6 $\flat 6$ 6 6

$\flat 5$ $\sharp 4$ 4 5 $\sharp 4$

3 3 2 $\flat 3$ 3

Son des cordes (mes. 52)
traité par granulation et bouclé

n \rightrightarrows

En troisième lieu, la modulation par décalage, qui est un changement subit et momentané de pôle au cours duquel l'échelle harmonique est transposée de manière intégrale, est utilisée pour une première fois des mesures 184 à 186. Une succession de deux modulations par décalage à la seconde majeure supérieure, mise en valeur par les profils mélodiques répétés du violoncelle et de l'alto, fait se succéder les modes mineurs hongrois sur *Do*, *Ré* et *Mi*. Conjugée à l'élargissement de l'ambitus et à un rapide crescendo, cette série de modulations prépare un sommet énergétique au cours duquel Hécube fustige la sauvagerie des Dieux.

Figure 1.4 : Modulations par décalage à la seconde majeure (mes. 184-186)

Txt. HÉCUBE
205. Et je croyais au bonheur! La fortune est saoule. Elle titube, se cogne à l'un, à l'autre et ne reste jamais en place. Il faut qu'un homme soit fou pour se dire heureux avant le dernier moment de son dernier jour.

The musical score consists of four staves: Vocal (Vcl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (A.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The vocal line is in French, with the text: "HÉCUBE 205. Et je croyais au bonheur! La fortune est saoule. Elle titube, se cogne à l'un, à l'autre et ne reste jamais en place. Il faut qu'un homme soit fou pour se dire heureux avant le dernier moment de son dernier jour." The instrumental parts feature a modulation by a major second, indicated by the sharp signs on the notes in the later measures.

Matériau mélodique

Le matériau mélodique de la pièce est composé, pour l'essentiel, de deux thèmes mélodiques, à savoir ce qui sera dorénavant appelé le motif des Grecs, et le thème de Cassandra ; et d'un procédé d'écriture polyphonique, à savoir l'hétérophonie.

En premier lieu, le motif des Grecs, qui est constitué d'un saut de quinte ascendante sur le rythme iambique¹⁶, traverse la pièce de bout en bout de différentes façons – variations qui seront détaillées dans la section d'analyse. Comme son appellation l'indique, ce motif, à la manière d'un leitmotiv, incarne la figure de la menace hellénique : si, au début de la pièce et à sa toute fin, il supporte l'image des navires venus faire la guerre aux Troyens puis repartant avec leurs veuves, cette cellule musicale précède l'arrivée parmi les Troyennes, de Talthibios, héraut de l'armée grecque, et plus tard de Ménélas, roi de Sparte.

¹⁶ Tenant son origine de la versification antique, le rythme iambique désigne un pied composé d'une syllabe brève suivie d'une syllabe longue, et se transpose musicalement sous la forme d'une double-croche suivie d'une croche pointée.

Figure 1.5 : Motif des Grecs au violoncelle (mes. 2)



En deuxième lieu, le thème de Cassandre apparaît à de nombreuses reprises tout au long des chants du chœur sous le signe du destin qui attend les Troyennes. La mélodie est constituée de traits mélodiques descendants qui, par les nombreux intervalles de ton et demi qu'ils contiennent, incarnent à la fois la tragédie qu'ils annoncent et la référence au proche-orient qu'ils soutiennent.

Le choix de la clarinette pour toutes les occurrences du thème de Cassandre est le résultat d'une double association entre, d'une part, son agilité et la souplesse de la combinaison des rythmes binaires et ternaires de la mélodie qu'elle joue, et d'autre part, la chaleur de son timbre et le symbole du feu. Ce dernier sera omniprésent dans les incantations prophétiques de la prêtresse au cours du premier épisode, que ce soit par le flambeau qu'elle tient, ou encore par sa robe rouge en lambeaux.

Figure 1.6 : Thème de Cassandre (mes. 62-71)

Txt.

HÉCUBE
25. Ah! non. Pas toutes. Toutes sauf Cassandre!
Empêchez-la de sortir : elle est folle. Épargnez-moi du moins ce comble
du malheur : rougir devant des Grecs.

En troisième lieu, les passages au cours desquels les femmes du chœur sont soudées les unes aux autres sont à l'emploi de l'harmonisation des modes, qui soutiennent ces extraits, ce que les passages au cours desquels le chœur semble se désolidariser sont à l'utilisation de l'hétérophonie. Cette technique d'écriture polyphonique se définit de la façon suivante :

La plus commune [des techniques d'organisation verticale] est l'hétérophonie : une ligne mélodique génère toutes les lignes d'une texture, même complexe. [...] On imagine la texture sonore comme un ensemble de lignes parallèles (les différentes voix), chacune réalisant simultanément une version légèrement différente de la même

mélodie. Cette mélodie, point de départ de la composition, est une sorte de *cantus firmus*.¹⁷

Cette polyphonie faisant entendre de multiples variations d'un même propos – qu'il soit musical ou langagier – souligne les divergences au sein du chœur troyen. De plus, comme elle est souvent utilisée dans la musique du Moyen-Orient et de l'Asie de l'Est, l'hétérophonie incarne également le caractère oriental de la pièce :

The term “heterophony” is also used in discussion of much accompanied vocal music of the Middle East and East Asia, where the instrument provides an embellished version of the vocal part¹⁸.

La figure suivante illustre le premier fragment hétérophonique de la pièce, qui s'étend des mesures 13 à 15. D'une part, la clarinette orne la ligne de violon II à l'octave supérieure, et d'autre part, l'alto, rejoint à la mesure 14 par le violon I, brode autour de celle du violoncelle et de la contrebasse, également à l'octave supérieure.

Figure 1.7 : Hétérophonie, cordes et clarinette (mes. 13-15)

The musical score for measures 13-15 illustrates heterophony between the strings and the clarinet. The instruments shown are Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (A.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The clarinet part (Cl.) is marked 'espress.' and features a melodic line with a fermata in measure 15. The violin II (Vln. II) part has a melodic line with a fermata in measure 15. The alto (A.) and violin I (Vln. I) parts have a melodic line with a fermata in measure 15. The violoncelle (Vc.) and contrebasse (Cb.) parts have a melodic line with a fermata in measure 15. The alto (A.) and violin I (Vln. I) parts are marked with a dashed line and the Roman numeral (IV) in measure 14, indicating a fourth interval. The contrebasse (Cb.) part is marked with a 'p' (piano) dynamic in measure 13.

¹⁷ Evangelista, J. (1990). Pourquoi composer de la musique monodique. *Circuit : musiques contemporaines*, 1(2), 55-70.

¹⁸ Cooke, P. (2001). Heterophony. *Grove Music Online*. Repéré le 23 février 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12945>

Orchestration

L'orchestration de la pièce est articulée selon trois axes. D'abord, par l'instrumentation d'inspiration proche-orientale qui la soutient, et plus spécifiquement par l'utilisation de percussions traditionnelles comme le *riqq*, le *doumbek* et le *bendir*, de même que par la présence d'un *oud*, l'orchestration de la pièce *Les Troyennes* contribue à en établir l'atmosphère.

Ensuite, l'orchestration est investie du rôle de préserver l'équilibre entre le texte et la musique. Alors que l'orchestration des passages où le texte est clairsemé combine quelques familles instrumentales, celle des extraits où le texte est relativement dense se limite à l'utilisation d'un seul groupe homogène. Quant à eux, les passages au cours desquels le texte est très dense ne sont tout simplement pas mis en musique : c'est le cas du troisième épisode de la pièce, qui met en scène une joute argumentative entre Hécube et Hélène, dans laquelle chaque phrase est essentielle à la compréhension du texte.

Enfin, bien que la relation entre la musique et les autres éléments scénographiques, comme les éclairages, les décors et les costumes, soit moins étroite que celle entre le texte et la musique, elle s'articule néanmoins à travers ses composantes les plus saillantes. Par exemple, si la totale obscurité qui accompagne le prologue est reflétée dans la musique par l'utilisation du violoncelle et de l'alto seulement dans leur registre grave, la lente apparition de la lumière est concomitante à l'entrée des violons et de la clarinette. Autrement, la fin cataclysmique est mise en musique par des percussions jouant *fortissimo* un rythme qui s'interrompt de manière aussi abrupte que l'action scénique.

Composante électroacoustique

La composante électroacoustique est constituée principalement des sons « Ressac » et « Grondement », qui sont respectivement la reproduction sonore du choc des vagues sur la grève et une représentation abstraite de la menace hellénique sous la forme d'un son grave et envahissant. Alors que ceux-ci traversent la pièce de part en part, le deuxième chant du chœur et la scène finale sont pourvus de leur propre lot de sons.

En ce qui concerne son rôle, la bande électroacoustique sert à diriger l'intérêt et à accentuer l'action dramatique de différentes façons ; d'abord, de manière intrinsèque, en exprimant les états d'âme des personnages, en établissant les lieux et les atmosphères dans lesquels ils évoluent, et en appelant ou en rappelant des éléments de l'intrigue, ou encore de manière extrinsèque en modifiant le courant émotionnel entre la scène et le public, et en approfondissant le sens de la pièce. En effet, puisque le sens des sons n'est pas déterminé a priori, c'est plutôt le contexte dans lequel ils sont utilisés qui détermine leur signification. Par exemple, dans la scène initiale, le son « Ressac » contribue à l'atmosphère menaçante du camp grec dans lequel les Troyennes sont tenues captives, alors que dans le deuxième chant du chœur, il collabore au sentiment d'euphorie ressenti par le peuple troyen au souvenir de la découverte de la plage déserte et de la paix renouvelée.

Étant donné le très grand nombre de *cues* sonores tout au long de la pièce, allant du déclenchement des sons à des modifications très subtiles de leur intensité ou des traitements sonores qui y sont appliqués, seules les indications les plus importantes sont présentes sur la partition. Les autres indications sont seulement présentes dans la séquence de *cues* sonores dans le logiciel QLab, étant donné que cette dernière et la partition instrumentale sont destinées à être exécutées de manière concomitante et complémentaire.

Création

La pièce *Les Troyennes* a été créée par l'équipe de Théâtre Omnivore, dans une mise en scène de Jacinthe Gilbert, dans le cadre du Festival FRINGE de Montréal en juin 2014. Elle a été reprise en juillet 2015 en France au Festival OFF d'Avignon.

Description

Prologue

De la totale obscurité émerge la voix hors champ de Poséidon qui, amorçant la musique dès la fin de sa première réplique, donne d'emblée le ton de la pièce : « Moi, Dieu de

la Mer, Poséidon, j'ai quitté mes Néréides, les vives danseuses des abysses et je viens regarder flammes et flocons noirs, ce qui fut Troie¹⁹ ».

Du début à la mesure 14, le mode mineur hongrois sur *Do* est posé par une pédale de tonique au violoncelle, à l'alto et à la contrebasse, au-dessus de laquelle les autres notes qui le composent sont progressivement exposées. La gradualité de cette exposition musicale correspond à celle de l'éclairage qui, passant du noir à la pénombre, révèle peu à peu les corps échoués des Troyennes.

Des mesures 8 à 10, s'opère une modulation par décalage à la seconde majeure ascendante : la mesure 8 est en *Do mineur* hongrois, alors que les deux mesures suivantes répètent le même geste en *Ré mineur* hongrois. Ce glissement survient au moment où, après avoir constaté le massacre de la ville, Poséidon fait état de la mort des hommes et du malheur des femmes survivantes : « [...] Les Troyens sont morts. Tous. Voici les Troyennes. Cette femme, à plat ventre, c'est la pauvre reine. Elle pleure son mari et ses fils²⁰. » Associé d'entrée de jeu aux atrocités commises par les Grecs, le motif court – long, désormais joué par les violons en augmentation rythmique et selon un profil mélodique descendant, représente ici les pleurs de Hécube.

Figure 1.8 : Modulation par décalage – représentation des pleurs de Hécube (mes. 8-10)

The musical score for Violins I and II, measures 8-10, illustrates a modulation by stepwise shift. The key signature changes from two flats (B-flat, E-flat) to one flat (F, C) between measures 9 and 10. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) in measure 8 and *p* (piano) in measures 9 and 10. Performance instructions include 'près du chevalet non vib.' (near the bridge, no vibrato) and 'jeu naturel' (natural playing). A 'retenu' (retardando) marking is present in measure 10.

Le passage hétérophonique qui conclut le prologue (voir figure 1.7), au cours duquel tous suivent un même parcours mélodique, incarne l'esprit de collectivité des Troyennes en conjuguant sa couleur orientale à sa nature de procédé musical unificateur ; toutefois, l'écriture

¹⁹ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, p. 13

²⁰ *Ibid.*, p. 14

en deux groupes mélodiques²¹ laisse entrevoir la dissociation imminente des survivantes, bien que cette division essentiellement harmonique soit subtile en raison de la similitude des lignes mélodiques de chacune des voix.

Cette dislocation se pressent plus franchement dans le monologue de Hécube qui succède à cet extrait hétérophonique, et dans lequel elle ne se soucie d'abord guère des souffrances des femmes du peuple, avant de se reprendre ensuite en invitant ces dernières à se joindre à ses lamentations :

Douleurs, ô mes douleurs, il n'est pas une douleur au monde qui ne soit mienne ! [...] Debout ! Veuves troyennes, vierges de Troie, fiancées des morts, regardez ces pierres qui fument et noircissent, regardez-les pour la dernière fois et gémissons sur notre sort.²²

Ce long soliloque de Hécube, première manifestation d'une voix réelle après le discours hors champ de Poséidon, marque le début de la troisième scène et le passage du monde divin au monde mortel. Cette transformation de plan est appuyée par un traitement sonore de granulation, qui prolonge et texturise le point d'orgue de la mesure 14 dans une longue pédale électroacoustique, fond sonore au-dessus duquel s'élève le désespoir de la reine.

Le poème « Navires, beaux navires »²³ que récite Hécube des mesures 18 à 52 est porté musicalement par un mélodrame de forme tripartite²⁴. Le motif des Grecs, exposé par le quintette à la mesure 16, est développé par un ostinato au violoncelle, d'abord dans le mode mineur hongrois sur *Do* (voir figure 1.9), pour ensuite moduler, des mesures 33 à 36, dans le mode mineur hongrois sur *Fa* (voir figure 1.10). Le retour au pôle initial est initié par une pédale sur *Sol* (II = V), et précède la réexposition de l'ostinato du violoncelle avec quelques variations chromatiques qui soulignent le désespoir grandissant de la doyenne de Troie. En contraste avec le rythme iambique (court – long) du motif que développe le violoncelle, le soutien harmonique de l'alto et du violon II est joué sur un rythme trochaïque (long – court), alimentant ainsi l'antagonisme entre Grecs et Troyennes, européens et asiatiques, hommes et

²¹ 1^{er} groupe : cl. et vln. II; 2^e groupe : vln. I, a., vc. et cb.

²² Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, pp. 25-27

²³ *Ibid.*, pp. 26-27

²⁴ A : mes. 18-31, B : mes. 32-43, A' : mes. 44-52.

femmes, et symbolisant la volonté de ces dernières de préserver leur honneur malgré leurs malheurs.

Figure 1.9 : Motif des Grecs au 5^{te}, puis développement au vc. (mes. 16-19)

1 Flottant mais grave ♩ = 76

Figure 1.10 : Modulation de *Do* à *Fa* min. hong., et rythme trochaïque (mes. 30-36)

retenu ----- 2 au T° ♩ = 76

Ce passage mélodramatique, culminant à la mesure 49 sur un accord diminué fortement accentué par les cordes, la clarinette et les percussions, incarne, dans sa combinaison avec l'enchaînement de plus en plus grave d'accords de septième mineure et quinte diminuée, l'appréhension des Troyennes à l'idée qu'un Grec s'introduise parmi elles.

Tout comme à la mesure 14, la dernière mesure du prologue est prolongée par un traitement de granulation laissant au premier plan la première réplique du chœur de femmes. De manière analogue à celle vue précédemment, l'intervention de ce procédé de modification

sonore souligne ici le passage de l'unicité (Hécube, monologuant) à la pluralité (les Troyennes, dialoguant) ; de plus, l'accord de *Do* septième mineure et quinte diminuée qui compose cette mesure présage en quelque sorte, par sa basse sur *Sol* bémol, l'ultime signe de la fraternité qu'exprimera le chœur à Andromaque dans le deuxième *stasimon* sous la forme d'un chant funèbre d'adieu à son fils assassiné par les Grecs, et qui s'exécutera sur une pédale de *Fa dièse*.

Chant d'entrée du chœur

Le chant d'entrée du chœur s'amorce à la fin de la première intervention du coryphée : « Tes cris ont percé la toile de ces tentes, Hécube, et la peur crevant nos poitrines, s'est glissée dans nos cœurs²⁵ ». Le dernier des trois coups de *bendir*, synchronisés au débit d'élocution de la comédienne de sorte que le troisième survienne au moment où elle prononce le mot « cœurs », déclenche le chant du chœur.

L'accompagnement musical, exprimant sur toute sa durée l'état d'esprit des vaincues, conserve pour ne pas gêner l'intelligibilité du texte une certaine homogénéité au sein de chacune de ses trois sections, exception faite de la transition en la première et la deuxième partie, où entrent des percussions sur un accent *tutti* et *forte-piano*, et de la fin de la troisième, qui achève le premier chant sur un grand accord *tutti* et *forte*.

Dans le même ordre d'idées, les femmes ne chantent guère de mots, d'une part comme ceux-ci ne suffisent pas pour décrire l'atrocité de leur condition – plutôt, elles ne chantent que des voyelles –, et d'autre part pour ne pas entrer en conflit avec ceux de Sartre. Cette homogénéité est également favorisée, du point de vue des timbres, par la doublure des voix par les cordes. Jouant sur la touche, ces dernières produisent un timbre feutré qui contribue également à la limpidité du texte. Par ailleurs, d'un point de vue strictement pratique, comme les comédiennes du chœur sont très sollicitées durant cette scène – devant chanter, jouer et danser à la fois –, ce soutien offert par le quintette les aide à reprendre leurs lignes vocales après les avoir laissées pour dire leurs répliques.

²⁵ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, p. 27

Première section du chant d'entrée (mes. 53-71)

La première section du chant d'entrée, au cours de laquelle les Troyennes se regroupent autour de leur reine, est dans le mode de *Do* mineur hongrois (voir figure 1.1). Celui-ci est employé de manière à mettre ses dissonances en valeur, notamment par le biais de nombreux chromatismes mélodiques et du profil descendant de la mélodie du chœur, qui expriment l'inquiétude et le désespoir des Troyennes.

Cette harmonisation débute, des mesures 56 à 61, par une alternance entre les III^e et VII^e degrés du mode (mes. 56-61), suivie d'une autre entre le II^e degré et, tour à tour, les VII^e, IV^e, III^e et VI^e degrés (mes. 62-65). Les cordes, jouant ce deuxième balancement harmonique et la série de modulations par décalage qu'il précède (mes. 65-71), soutiennent la première occurrence de la mélodie associée au personnage de Cassandre, alors que Hécube exprime pour la première fois la honte qu'elle éprouve à l'égard de sa fille (voir figure 1.6).

Figure 1.11 : Analyse harmonique du début du chant d'entrée (mes. 54-65)

Sans rigueur ♩ = 80
sur la touche

III[♯]6
4
2

VII[♭]7
5
3

III[♯]6
4
2

VII[♭]7
5
3

III[♯]6
4
2

VII[♭]7
5
3

II[♭]6
5
♭2

IV[♭]6
5

II[♭]7
♭5
+

III[♯]7
♯5

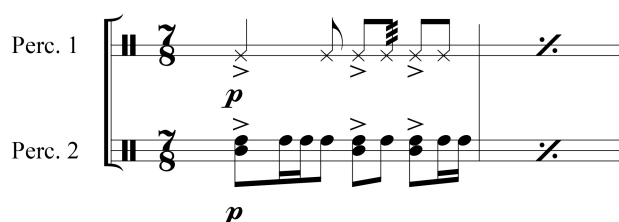
II[♭]7
♭5
+

VI[♭]7

Deuxième section du chant d'entrée (mes. 72-91)

La deuxième section du chant d'entrée s'enchaîne au crescendo de la fin de la section précédente en soulignant l'intensification de l'inquiétude des femmes, et en culminant sur cette sombre prophétie de Hécube : « Je ne sais qu'une chose le pire est sûr²⁶ ». L'ostinato rythmique que les percussions répètent dès lors, dans une succession de métriques irrégulières, symbolise le déséquilibre des vaincues.

Figure 1.12 : Ostinato de percussions (mes. 72-118)



Des mesures 72 à 91, Hécube expose, dans ce qui s'apparente à une parenthèse musicale, son angoisse face à la condition à laquelle elle est destinée ; une pédale d'accord de premier degré tenue par le *didgeridoo*, le chœur et le quintette, soutient l'harmonie fondée sur le deuxième degré de la gamme mineure hongroise sur *Fa dièse*. En fait, ce mode ressemble fortement à celui utilisé jusqu'alors, à la différence qu'il est employé ici à la manière d'un mode dorien, et sur une tonique à distance de quinte diminuée par rapport à la précédente – cet intervalle répondant d'ailleurs au motif des Grecs. Cette similitude fait en sorte que l'harmonie qui en découle conserve les caractéristiques principales du mineur hongrois, à savoir ses deux intervalles de ton et demi, tout en renouvelant l'intérêt en mettant au premier plan, plutôt que les accords de septième mineure et quinte diminuée, l'accord de dominante avec quinte abaissée.

Figure 1.13 : Mode du deuxième degré du min. hong. sur *Fa dièse* (mes. 72-91)



²⁶ *Ibid.*, p. 29

Cette section, qui débute sur un rythme iambique chanté par les femmes, expose un contrepoint de nuances et de timbres au cours duquel les notes de l'accord de premier degré, jouées à hauteurs fixes par le chœur et le quintette, ressortent au gré d'une succession de crescendos et de decrescendos décalés les uns par rapport aux autres.

Si la fréquence de ces changements est assez rapide chez les cordes – groupe dont la sonorité pourrait être qualifiée de miroitement –, elle est beaucoup plus lente chez le chœur qui, lui, fait entendre trois « vagues » sous la forme d'entrées et de sorties graduelles au cours desquelles la note la plus grave est tenue alors que les notes plus aiguës apparaissent et disparaissent progressivement.

Figure 1.14 : Entrées et sorties graduelles des voix, et rythme iambique (mes. 72-81)

The musical score for Figure 1.14 consists of two systems of staves for Mezzo-soprano (Mez.) and Alto (Alt.). The first system (measures 72-81) shows the vocal entries and exits for the first three 'vagues'. The second system (measures 82-89) shows the vocal entries and exits for the next three 'vagues'. The score is in 7/8 time and features a series of crescendo and decrescendo markings (f, p, mp, n) over a series of notes. The lyrics are in French, with phonetic transcriptions in brackets: [a], [ou], [u], [œ], [u].

Ce frémissement de cordes sert de fond sonore au contrepoint mélodique de la clarinette et de l'*oud*. Ce dernier, dont c'est la première intervention, reconduit par sa sonorité et son écriture inspirée de son répertoire traditionnel l'éclairage proche-oriental, véritable pierre angulaire de la partie musicale. L'ambitus toujours croissant de cette section propulse la

musique à un sommet de tension à la mesure 88, qui est immédiatement suivi par la réplique de Hécube achevant cet épisode musical : « Et j'étais reine de Troie ! »²⁷.

Figure 1.15 : Contrepoint de clarinette et d'*oud* (mes. 72-80)

Troisième section du chant d'entrée

Après s'être effacées derrière leur reine dans la section précédente, les Troyennes reviennent au premier plan dans la troisième section de ce chant. Des mesures 92 à 125, est utilisée une nouvelle harmonisation, basée sur le mode super locrien sur *Ré dièse*. Par souci de continuité avec l'échelle employée jusqu'ici, elle a pour I^{er} et VII^e degrés des accords de septième mineure et quinte diminuée, et elle n'a que deux notes y étant étrangères (*Do dièse* et *La*).

Figure 1.16 : Harmonisation du mode super locrien sur *Ré dièse* (mes. 92-125)

²⁷ *Loc. cit.*

De façon similaire à celle vue dans la première section, les lignes chantées par le chœur sont ici aussi doublées par l'ensemble instrumental. Toutefois, ce dernier subit une double métamorphose qui soutient la dislocation progressive du chœur alors qu'il appréhende les pires souffrances que pourront lui infliger ses bourreaux. D'une part, les combinaisons de timbres y sont plus élaborées ; si le quintette imitait presque intégralement tout ce que les femmes chantaient dans la première partie, la clarinette se charge dorénavant de certaines doublures, et les cordes reprennent certaines mélodies du chœur de manière hétérophonique. D'autre part, le motif des Grecs est développé tout au long de cette troisième section par le violoncelle qui alterne, à la manière d'une batterie, entre les deux notes de cet intervalle qui se transformera progressivement en se dilatant et en se contractant.

Figure 1.17 : Motif des Grecs développé au vc. (mes. 92-118)

5 Plus modéré, d'une angoisse latente ♩ = 154

Comme dans la première section, les mélodies sont mises en œuvre en fonction de l'harmonisation des modes qui les soutiennent : l'accord de septième mineure et quinte diminuée, et les accords de dominante y occupent une place prépondérante. En effet, le premier accord de cette section et celui de la mesure 113 sont tous deux des accords de septième mineure et quinte diminuée. De plus, si les accords qui préparent la fin de cette partie, en faisant croître la tension harmonique des mesures la précédant, sont des accords de neuvième de dominante renversés sur leur tierce, les deux accords accentués qui achèvent cette section sont des accords de septième mineure et quinte diminuée, et de neuvième mineure de dominante (voir figure 1.18).

Ce chant d'entrée culmine sur cinq grands accords. Les deux premiers sont joués *forte* et *tutti* alors que le dernier, *fortissimo* et accentué, est répété deux fois par l'ensemble

instrumental. Celui-ci conclut la première partie sur une variante du motif des Grecs²⁸, tandis que Talthybios entre en courant pour apprendre leur sort aux Troyennes.

Figure 1.18 : Progression harmonique dans le mode super locrien sur *Ré dièse* (mes. 109-119)

Figure 1.18 displays a harmonic progression in the super locrian mode on *Ré dièse* (D major). The progression consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains six measures with the following chords and figured bass notation: I 7 (b5, 3), 6 (5, b3), II 6 (5, 2), III 6 (5, 2), VII b6 (4, 2), VI +6, V +6, and II 4 (3). The second system contains five measures with the following chords and figured bass notation: VII 6 (5, b3), b6 (4, 2), VI +6 (7, 6, b5), +6 (7, 6, b5), IV 5, VI 6 (b5), b9 (7, +), and VII 6 (5, b3). An 8va-| marking is present above the final measure of the second system.

Cet enchaînement est en quelque sorte fonctionnel : en effet, il s'apparente à une cadence rompue de type V – VI₆₋₅, d'une part en raison de la résolution de ses tritons²⁹ – bien qu'elle soit faite dans un registre différent –, et d'autre part sous l'effet de sa basse, qui monte d'une quarte entre *Si* et *Mi*, pour ensuite achever la cadence sur *Do dièse*.

Figure 1.19 : Cadence achevant le chant d'entrée (mes. 119, 123-125)

Figure 1.19 displays a cadence. The progression consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains two measures with the following chords and figured bass notation: VI b9 (7, +) and VII 6 (5, b3). The second system contains one measure with the following chord and figured bass notation: 7 (b5, 3).

²⁸ *Do dièse – Sol*, plutôt que *Do – Sol*.

²⁹ *Ré dièse – La* suivi de *Mi – Sol*, et *Fa dièse – Do* suivi de *Sol – Si*.

Premier chant du chœur

La sixième scène, qui correspond dans la forme théâtrale antique au premier chant du chœur, est un interlude au cours duquel les Troyennes, regroupées à la suite de la déportation de Cassandre, grande prêtresse d'Apollon, se remémorent leur dernier jour de bonheur. Alors que celles-ci croyaient avoir reçu le pardon d'Athéna, les Grecs, cachés à l'intérieur des murs de la ville dans leur offrande empoisonnée, en sortirent en pleine nuit et tuèrent tous les hommes et tous les enfants mâles de Troie. Cette ode se divise en deux parties. La première retrace la découverte du campement militaire désert et de l'idole de bois laissée par l'armée grecque en guise de présent aux Troyens, et traduit l'espoir d'une nouvelle ère de paix pour Troie, alors que la deuxième raconte l'assaut nocturne et de la cruelle désillusion des vaincues, violemment précipitées dans un état de déréliction.

La trame musicale exclusivement électroacoustique de ce tableau se décline en deux niveaux : alors que les sons « Scintillement » et « Grondement » relèvent dans ces deux parties de l'évocation et de l'abstraction, les sons « Ressac », « Musique festive », « Ambiance nocturne », « Vent » et « Tonnerre » relèvent plutôt de la figuration, de la matérialité.

La scène auditive de cet interlude est composée de deux plans hiérarchiquement distincts, le texte étant à l'avant-plan et la musique à l'arrière-plan – du moins, qu'ils soient entendus séparément demeure la préoccupation principale au regard de l'équilibre entre le texte et la musique. Dans une perspective *fonctionnelle*, qui est une méthode d'analyse des musiques électroacoustiques développée par Stéphane Roy³⁰ traitant notamment des relations qu'entretiennent les sons les uns par rapport aux autres, ces deux plans peuvent dès lors être décortiqués en conformité avec leur ordre d'importance.

Du point de vue de la *stratification*, le texte des comédiens combine les fonctions de *premier plan* et d'*indice*, tandis que l'accompagnement musical, d'une orchestration plus élaborée, conjugue *figures*, *premier plan*, *axes polarisateurs toniques* et *complexes*, *mouvement* et *fond*. En ce qui concerne la *rhétorique*, les sons figuratifs, parce qu'ils possèdent un référent extramusical explicite, sont des *indices*. Quant aux *orientations*, la

³⁰ Roy, S. (2000). *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris: Harmattan.

plupart des successions d'un son à l'autre sont articulées par des *transitions*. Par ailleurs, les transitions effectuées entre les scènes qui contiennent toutes deux un environnement sonore sont assumées par des *suspensions*, tandis que les moments au terme desquels la musique s'arrête sont marqués par des *conclusions*.

Tableau 1.2 : Schéma de l'analyse fonctionnelle du premier chant

CUE	TEXTE ³¹	SON(S)	FONCTION(S)
20	C'était hier. Notre dernier jour de bonheur fut pour Troie le commencement de la mort. Du haut des remparts, ce matin-là, je vis la plage et la mer désertes à perte de vue : les Grecs avaient brûlé leurs tentes, leur flotte avait disparu.	Ressac	<i>Mouvement, indice</i>
21	Seul, au milieu de la plaine, il y avait un grand cheval sur quatre roues, un cheval de bois dont les harnais d'or scintillaient. Tout le peuple troyen debout sur le roc de la citadelle criait : « C'est fini, ils sont partis ; – les Grecs ont levé le siège – le temps de nos épreuves est passé : hissez l'idole de bois sur notre acropole ! Nous la consacrerons à Pallas Athéna, la noble fille de Zeus qui nous a pardonné.	Ressac Scintillement	<i>(Fond, indice)</i> <i>Axe polarisateur complexe</i>
22	Tout le monde criait et chantait. On s'embrassait dans les rues, les vieillards et les vierges, sur le pas des portes, demandaient : qu'est-ce qu'il y a ? et nous répondions : ce qu'il y a, c'est la paix. On entoura l'idole avec des cordes pour la haler jusqu'au temple d'Athéna. Je m'y suis mise comme les autres, j'ai tiré, j'ai poussé, j'ai peiné.	Ressac Musique festive	<i>(idem)</i> <i>Premier plan, indice</i>
23	Le travail prit fin à la tombée du jour, et nous avons chanté victoire dans la nuit au son des flûtes lydiennes et puis, une à une, se sont éteintes dans les maisons les lampes éclatantes, les torches fumeuses dans les rues. Nous autres, épuisées de joie, nous chantions encore dans l'ombre, à voix presque basse : c'est la paix ! c'est la paix !	Ressac Ambiance nocturne	<i>(idem)</i> <i>Premier plan, indice</i>

³¹ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, pp. 60-62.

24	Ainsi prit fin le dernier jour de Troie, notre dernier jour de bonheur. Il n'est de pire mensonge que le bonheur. On se fascine sur l'apparence sans voir la bête immonde qu'elle dissimule. Il était minuit, les maisons bourdonnaient encore de nos chants, lorsque, du sommet de la ville haut jusqu'aux dernières mesures de la ville basse, le cri de mort dévala.	Ressac Grondement	<i>Mouvement, indice</i> <i>Fond</i>
25	C'était la guerre et Pallas n'avait rien pardonné. Les Grecs, sortis de leur cachette, égorgeaient nos hommes et tous nos enfants mâles. Notre dernier jour de bonheur s'achevait, le premier jour de notre mort commençait.	Ressac Grondement Vent Tonnerre	(idem) (idem) <i>Premier plan, indice</i> <i>Appoggiature, indice</i>
26	Troie n'a pas été conquise, les Troyens n'ont pas été vaincus, une déesse les a livrés, perfide et rancuneuse comme une femme.	Grondement	(idem)

Le tableau suivant décrit les sons de cette section en fonction de leur type référentiel et des référents extramusicaux auxquels ils renvoient. Il est à noter que par souci de concision, et en dépit du fait que les types de référent de sont pas mutuellement exclusifs, c'est-à-dire qu'un même son peut cumuler plusieurs fonctions référentielles, seul le critère de référence le plus saillant, parmi les catégories intrinsèque et extrinsèque, est mis à contribution dans la description des référents extramusicaux du premier chant.

Tableau 1.3 : Référents extramusicaux du premier chant

SON	TYPE DE RÉFÉRENT	DESCRIPTION
Ressac	Lieu et atmosphère	Choc des vagues sur la grève.
	Approfondissement du sens de la pièce	Amalgame de la détente et du danger inhérents à la mer.
Scintillement	Élément de l'intrigue	Harnais d'or ornant l'idole de bois.
Musique festive	États d'âme des personnages	Chants de victoire.
Ambiance nocturne	Lieu et atmosphère	Tombée de la nuit.

Grondement	États d'âmes des personnages	Représentation abstraite de la menace.
	Modification du courant émotionnel	Retour soudain des souffrances des Troyennes, après leur premier (et seul) moment de bonheur.
Tonnerre et vent	Modification du courant émotionnel	Confirmation la menace grecque, qui peut être ressenti comme un coup de canon et le sifflement des bombes.
	Approfondissement du sens de la pièce	Établissement de la relation entre les intempéries et la chute de Troie.
	Lieu et atmosphère	Intempéries déferlant sur Troie

Deuxième chant du chœur

Le deuxième chant de la pièce survient après l'enlèvement d'Astyanax par les Grecs, arraché des bras de sa mère éplorée pour ensuite être lancé la tête la première du haut des remparts de la cité. Cet extrait musical se divise en trois parties : la première (A) s'étend des mesures 127 à 138, la deuxième (B) des mesures 139 à 148, et la troisième (A') des mesures 149 à 161. Il prolonge, par sa mélodie au profil tourmenté par de nombreuses appoggiatures et à la souplesse de ses rythmes binaires et ternaires, la désespérance qu'Andromaque confiait jusqu'alors à son fils condamné. Lors de la création montréalaise, ce chant funèbre a été interprété par une des femmes du chœur, alors que dans la version avignonnaise, il l'a été par Andromaque elle-même, contribuant ainsi à la charge émotionnelle de ce passage. Initié par la voix d'alto et soutenu au début uniquement que par le *didgeridoo*, le roulement de tam-tam et le son « Grondement », il se déploie sous la forme d'un long crescendo au cours duquel toutes les femmes se joignent progressivement à la soliste, transcendant ainsi, en guise de symbole d'égalité et de fraternité, toute forme de hiérarchie devant le malheur.

Le mode musical sur lequel repose ce chant tient sa source du mode phrygien sur *Fa dièse* auquel est ajoutée une médiante supplémentaire de *La dièse*. Cette échelle rappelle celle employée dans la deuxième section du premier chant (voir fig. 1.13), d'une part, grâce à la couleur tragique et proche-orientale émanant de leurs intervalles de ton et demi, et d'autre

part, grâce à leur tonique de *Fa dièse*, utilisée ici comme une longue pédale. Cette similitude perpétue métaphoriquement le funeste augure que Hécube avait alors annoncé.

Figure 1.20 : Mode mixte phrygien-phrygien #3 de *Fa dièse* (mes. 127-162)



Par le motif des Grecs qui amorce les mélodies des sections A et A' sur l'intervalle mélodique *Fa dièse* – *Do dièse*, et par les appoggiatures et les glissandos que ces dernières contiennent, et qui sont en quelque sorte une figuration des pleurs des Troyennes, cette lamentation établit un rapprochement entre victimes et bourreaux tenant autant de l'affliction que de la mise en accusation. La portée de ce rapport est élargie par l'allusion à l'oppression colonisatrice vécue par les peuples autochtones que suggère le *didgeridoo* : en effet, les Aborigènes du nord de l'Australie, pour qui cet instrument est l'emblème culturel de leur résistance à l'assimilation, ont eux-mêmes été victimes des entreprises impérialistes britanniques dès la fin du XVIII^e siècle.

Figure 1.21 : Motif des Grecs au chant sur pédale de didg. (mes. 127-132)

7 Calme ♩ = 76

mp très souple

Alt. (solo)

sempre [a]

Perc. 1

p

Didg.

p

Dès la partie B, les mezzos entreprennent un contrechant aux lignes épurées. Dans une certaine mesure, la *chostration*³² de ce contrechant incarne la compassion et la résilience des Troyennes ; en effet, des mesures 139 à 153, celui-ci est divisé de sorte que, tour à tour, ses

³² La *chostration* est un néologisme créé par mon directeur de recherche François-Hugues Leclair qui désigne l'orchestration spécifique au chœur.

segments les plus graves sont chantés par les sopranos alors que les plus aigus sont chantés par les altos. Cela transforme momentanément la sonorité du chœur.

Emporté par cet élan de charité, le violoncelle se joint à l'ensemble dans la deuxième moitié de la partie B en contrepoint de la mélodie de l'alto, suivi quelques mesures plus tard par la clarinette. La relation hétérophonique que cette dernière entretient avec l'alto représente la solidarité de la communauté, de manière analogue à celle des mesures 13 à 15, au cours desquelles elle ornait la ligne principale des cordes à l'octave supérieure.

Figure 1.22 : Hétérophonie entre alto solo et clarinette (mes. 149-152)

Alt. (solo)

Cl.

Cette idée de solidarité est renforcée dans les dernières mesures de cet extrait, d'une part, par le fait qu'elles sont jouées *tutti*, et d'autre part, par la polyphonie vocale que le chœur introduit très brièvement ; les femmes, chacune à leur manière, partagent avec Andromaque un profond désarroi, ayant elles aussi perdu leurs maris et leurs fils.

Figure 1.23 : Polyphonie vocale et hétérophonie entre clarinette et alto (mes. 153-158)

Alt. (solo)

Sop.

Mez.

Alt.

Cl.

Ce chant se termine sur un long decrescendo du *didgeridoo* et de la composante électroacoustique, alors qu'Andromaque quitte lentement la scène et que les Troyennes, se recueillant aux abords de leur point d'eau de fortune, reprennent douloureusement la parole :

Aurore, douce aurore, te voilà, comme hier et comme demain, légère et gaie. [...] Les Grecs sont revenus, nos maisons brûlent. Nos hommes sont morts. [...] Mais ta belle lumière sereine caresse gentiment les décombres et les flaques de sang. [...] [Notre] race va disparaître. Ils sont en train de tuer Astyanax. [...] Voilà. L'Aube est horriblement belle et les Dieux nous ont abandonnés.³³

À bout de forces, ces dernières se dispersent vers leurs tentes en chantant, *ad libitum* et *perdendosi*, des extraits de la mélodie et du contrechant de ce deuxième chant, en synchronisant leur long decrescendo au lent fondu au noir de l'éclairage. Cela met fin au premier acte.

Prélude au troisième chant du chœur

Le deuxième acte s'ouvre avec l'arrivée de Ménélas, venu chercher Hélène avec l'intention de la livrer «aux veuves, aux orphelins et aux mères désolées des Grecs». Redoutant le triomphe de la femme infidèle, si celle-ci parvenait à séduire son ancien mari, Hécube incite plutôt le roi spartiate à la tuer sur l'heure. S'ensuit une longue joute oratoire aux airs de procès entre les deux femmes. En considération de la densité et de la profondeur de ce débat, et de manière à ne pas en brouiller l'intelligibilité, aucune musique ne l'accompagne.

Si l'issue semble de prime abord favorable à Hécube et à son souhait que l'adultère soit immédiatement châtié par la peine capitale, Ménélas décide que Hélène reviendra en Grèce pour y mourir misérablement, mais suivant le sage conseil de Hécube, en effectuant la traversée sur un autre navire. Les Troyennes sont cependant tout de suite frappées par une nouvelle injustice, alors qu'Hélène rejoint son mari au dernier moment. Pour elles, tout est perdu : « elle règnera sur Sparte, impunie ». Leur colère, inhérente à la trahison de Ménélas et à leur sentiment d'avoir été abandonnées à leur sort de victimes innocentes et impuissantes par les Dieux, les fait rapidement entrer en révolte contre ces derniers – ce qu'elles expriment dans

³³ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, pp. 86-88

une longue tirade au cours de laquelle elles répètent sans cesse « le crime paie », véritable leitmotiv du deuxième acte – et, à la rigueur, de la pièce en entier :

Le navire de Ménélas prend le large, Hélène règnera à bord, nous serons battues, violées, asservies, mais elle, la très honorable dame, la chaste épouse de Ménélas, on lui apporte ses coffres, elle en sort des miroirs d'or et s'y regarde, complaisante, toujours émerveillée d'être belle, le crime paie.³⁴

L'accompagnement musical de ce prélude, qui s'étend des mesures 163 à 168, est composé d'un *fond* sonore d'accords tenus par les cordes et traités par un effet de granulation. Tout en créant une texture sonore à la fois homogène et distorsionnée, ce procédé de transformation prolonge les sons et permet ainsi de synchroniser leur enchaînement au texte, d'où l'indication métronomique « non mesuré ; suivre le texte des comédiens ». Ce passage fait correspondre à la croissance de l'exaspération des Troyennes la gradation de sa tension harmonique. À ce propos, Persichetti offre une manière d'évaluer cette dernière :

Before a chord is set in harmonic motion the consonant-dissonant quality of each interval contained in the chord should be noted. It is only by making use of differences in chordal values as determined by intervals characteristics that harmonic tension can be controlled.³⁵

Si la tension harmonique des accords ne dépend évidemment pas seulement de la qualité des intervalles qui les constituent, mais aussi par exemple de leur disposition, du timbre des instruments qui les jouent et de la relation que leur basse entretient avec les autres notes qui les composent – c'est-à-dire de l'écart entre leur disposition et celle, « naturelle », de la série harmonique –, c'est bien la qualité des intervalles qui, parmi ces paramètres est celui qui varie le plus dans ce passage. La tension harmonique des accords découle conséquemment au moins en partie de la proportion de consonances (c.), de dissonances douces (d. d.) et de dissonances fortes (d. f.) qu'ils contiennent.

Si ce rapport est initialement de 4-1-1, alors que les femmes s'interrogent sur la loyauté de Ménélas, il passe rapidement à 6-1-3 au moment où Hécube se révolte contre Zeus (« Zeus, je t'ai cru juste, je suis folle³⁶. »). Il se stabilise ensuite à 4-0-2 sur deux accords diminués

³⁴ *Ibid.*, pp. 113-114

³⁵ Persichetti, V., *op. cit.*, pp. 19-20

³⁶ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, p. 111

consécutifs alors que les Troyennes déplorent la mort infâme de leurs maris, avant de décroître légèrement à 4-1-1 et ainsi achever cette transition.

Figure 1.24 : Gradation de la tension harmonique (mes. 163-168)

$Bbm^7(b5) \quad A^{\circ 7} \quad Eb^{\circ 7}/Ab \quad G^{\circ 7} \quad D^{\circ 7} \quad Gm^7(b5)/Db$

p *mf* *mp*

4 c. 4 c. 6 c. 4 c. 4 c. 4 c.
 1 d. d. 0 d. d. 1 d. d. 0 d. d. 0 d. d. 1 d. d.
 1 d. f. 2 d. f. 3 d. f. 2 d. f. 2 d. f. 1 d. f.

Troisième chant du chœur

Le troisième chant débute alors que Hécube souhaite à Hélène un « bon voyage, [un] bon retour et [de crever] en route³⁷ ». Il accompagne l'ultime adieu des Troyennes à leur patrie ainsi que le paroxysme de leur révolte contre les Grecs et les Dieux, et dans un sens plus large, contre l'injustice dont elles sont victimes. À quelques instants d'être déportées en Europe, où les attendent la mort et l'esclavage, elles soutiennent Hécube dans son désir que les « Dieux sauvages », tout comme la Grecque infidèle, soient punis par l'oubli.

Cet extrait reprend et développe les idées musicales exposées dans le premier chant, notamment en ce qui a trait aux modes musicaux utilisés, à la souplesse inhérente à la combinaison des rythmes binaires et ternaires, et à l'homogénéité de la texture résultant de l'emploi de vocalises doublées par les cordes. Tout en accentuant le degré d'intensité dramatique, en phase avec le texte, il prélude à la terrible finale de la pièce.

Allant des mesures 169 à 211, il se divise en deux sections qui entretiennent des rapports de correspondance avec le premier chant : la première partie, des mesures 169 à 190,

³⁷ Euripide, & Sartre, J.P., *op. cit.*, p. 114

prend modèle sur la première section de ce dernier, tandis que la deuxième, des mesures 191 à 211, en développe la troisième section.

Première section du troisième chant (mes. 169 à 190)

La première section reprend le début du premier chant pour symboliser l'accomplissement de l'inéluctable destin qui attendait les Troyennes. Cette réexposition se fait en premier lieu, des mesures 169 à 179, à la quinte supérieure ; du point de vue de la macrostructure de la pièce, cet intervalle est une nouvelle manifestation du motif des Grecs. Ainsi harmonisé dans le mode mineur hongrois sur *Sol*, ce passage est également augmenté par une nouvelle ligne jouée par les sopranos et le violon I qui contribue, grâce à son profil chromatique brochant autour de la dominante *Ré*, à accentuer son caractère dramatique.

Figure 1.25 : Mode mineur hongrois sur *Sol*



La deuxième partie de cette réexposition, des mesures 180 à 186, reprend quant à elle ce même passage dans le mode original de *Do* mineur hongrois. Elle est amenée par une modulation par accord pivot à la mesure 179 qui concorde avec l'aboutissement d'un crescendo et l'atteinte d'un sommet mélodique des sopranos et du violon I sur *Fa bémol* (voir fig. 1.26).

De manière à faire un rapprochement entre les prédictions que fait Hécube et les prophéties que Cassandra a annoncées plus tôt, la clarinette réitère à compter de ce moment des fragments de la mélodie associée à cette dernière. Cette mélodie, composée exclusivement d'intervalles de ton et demi et de demi-ton, fait écho par son rythme hésitant et ses traits descendants à l'impuissance et à l'affliction de ces femmes désillusionnées. En outre, en contraste avec la honte qu'éprouve la reine déchue dans la scène initiale à la perspective que sa fille sorte de sa tente en présence des Grecs, son espoir que justice soit rendue met plutôt en lumière sa confiance jusqu'alors inavouée dans les visions de la prophétesse, à fortiori en considération du caractère hypothétique de cette éventualité (voir fig. 1.27).

Figure 1.26 : Modulation par accord pivot (mes. 178-181)

IV 6
4
#2

VI=III \flat 6
5
3

III \sharp 6
4
2

VII \flat 7
5
3

Figure 1.27 : Rapprochement entre les mélodies de Cassandre (mes. 62-65 ; 178-181)

62

Txt. [HÉCUBE
25. Ah! non. Pas toutes. Toutes sauf Cassandre! Empêchez-la de sortir : elle est folle.
Épargnez-moi du moins ce comble du malheur : rougir devant des Grecs.

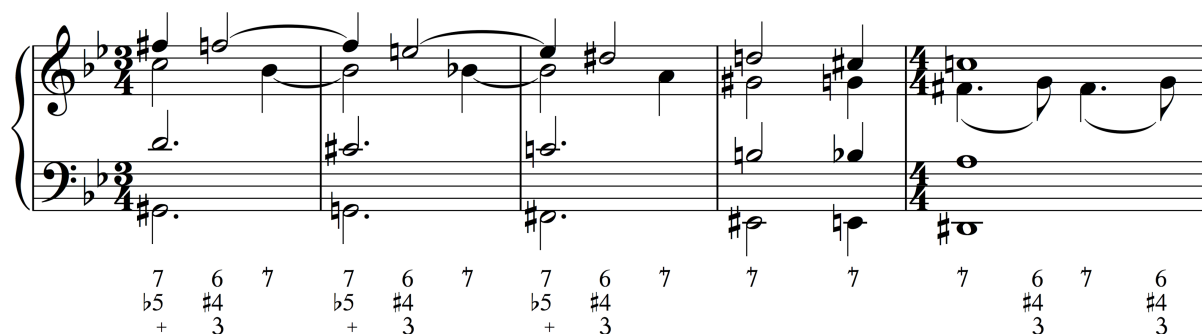
Cl. *mf*

178

Txt. [(HÉCUBE)
(197.) Et toi, Ménélas, cocu magnifique, crève aussi! Que les bouches de l'eau vous avalent tous les deux
et vous rejettent noyés sur une plage de ta chère patrie. Toi, putain, verte et gonflée d'eau, on verra si tu
es encore belle, et si le crime paie!

Cl. *f*

Figure 1.28 : Cascade chromatique (mes. 187-191)

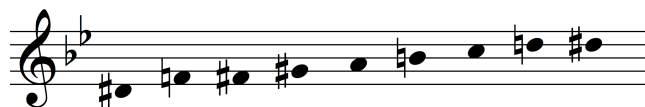


Le motif d'accompagnement issu du motif des Grecs joué par le violoncelle et l'alto dans la troisième section du premier chant est développé des mesures 191 à 196 dans le mode diminué³⁸ de *Ré* dièse. À la différence des autres palettes harmoniques de la pièce, celle-ci n'est pas construite à la manière d'une harmonisation, mais plutôt en superposant les notes du

41

mode en fonction des qualités d'accord qui en résultent, et donc sans une quelconque structure fonctionnelle. Puisant sa source dans la transition qui la précède, cette section met elle aussi en valeur les accords diminués et ceux de septième mineure et quinte diminuée.

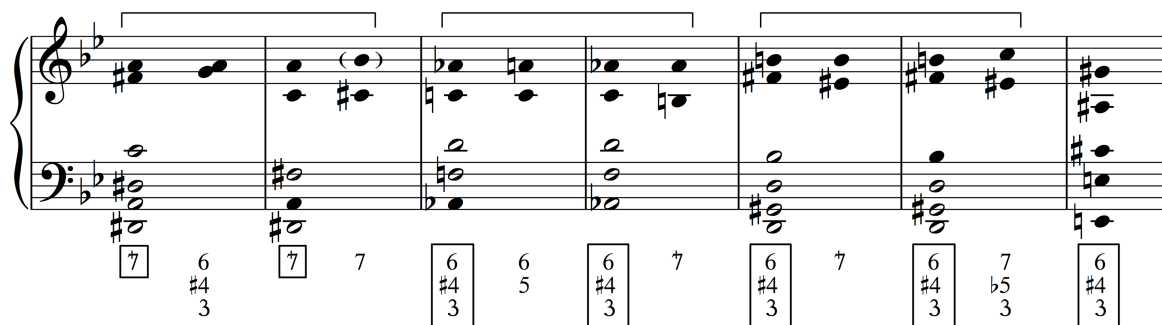
Figure 1.29 : Deuxième mode à transpositions limitées sur *Ré* dièse (mes. 191-196)



De la même manière, l'idée d'engendrer de la mouvance harmonique, qui est à l'origine de la transition précédemment analysée (mes. 187-191), est développée dans la présente section par les broderies au demi-ton jouées par le violon II et le chœur. Ce dernier, par sa division jusqu'à 6 voix, enrichit la texture en décuplant ses variations internes. Le tout produit un effet de flottement librement inspiré du mouvement *Sirènes*, tiré des *Nocturnes*³⁹ de Claude Debussy, plus précisément des battements de quintes aux violoncelles, des appoggiatures des sopranos et du rythme trochaïque au chiffre 1.

Dans la figure ci-dessous, les chiffres encadrés sont ceux des accords principaux, soit les accords diminués et les accords de septième mineure et quinte diminuée, tandis que les autres sont le résultat des broderies.

Figure 1.30 : Progression harmonique avec broderies (mes. 191-197)



À la mesure 194, la clarinette, accompagnée des sopranos à l'unisson puis en octaves, joue une ligne mélodique qui émerge des broderies qui la précèdent. Quelques mesures plus tard, alors que Hécube prophétise au nom des Troyens que « dans deux mille ans encore [leur]

³⁹ Debussy, C. (1897-99). *Nocturnes*. Leipzig: Edition Peters.

nom sera dans toutes les bouches⁴⁰ », cette dernière se métamorphose en la mélodie de Cassandra pour souligner cette soudaine confiance en l'avenir. En effet, pour effectuer un rapprochement entre la chute des Troyens et celle, inéluctable, des Dieux, les mesures 199 à 205, au cours desquelles la doyenne de Troie évoque l'éventualité de la mort de ces derniers, reprennent les mesures 65 à 71, durant lesquelles les femmes s'inquiétaient d'être irrévocablement réduites à l'esclavage.

Au chiffre 12, deux modulations par décalage à la tierce majeure préparent aux cinq grands accords finaux, joués *fortissimo* et *tutti* sur une pédale de Do, alors que l'une des femmes alerte les autres de l'arrivée des Grecs. Ces accords progressent chromatiquement en suivant une courbe de dissonance en arche inversée, décroissant dans la première mesure (6-1-3, 4-0-2), puis croissant dans la deuxième (4-1-1, 6-1-3) pour atteindre son paroxysme sur le dernier accord de la pièce (8-3-4), qui est un accord de septième de dominante avec quinte diminuée, et neuvièmes mineure et augmentée. Soutenu par l'ensemble instrumental, le chœur traduit, par le registre aigu de ses dernières notes, chantées sur l'interjection « Ah ! », *presque crié*, la détresse dans laquelle les victimes de guerre sont plongées.

Figure 1.31 : Cinq accords finaux sur pédale de Do, réduction des cordes (mes. 209-211)

C[♯]0⁷/C D[♯]0⁷/C Dm⁷(b5)/C C[♯]m⁷(b5)/C C⁷([♯]9/_{♭5})

Pédale de Do

⁴⁰ Euripide, & Sartre, J.-P., *op. cit.*, p. 121

Scène finale

Venus exécuter l'ordre de déporter les survivantes, les gardes de l'armée grecque emportent les femmes une à une, en évoquant par un effet de mise en scène le sombre destin qui attend la plupart d'entre elles, allant de l'asservissement, au viol et au meurtre. Si, pour parvenir à décrire les atrocités vécues par les Troyennes, l'usage des mots dans le chant est vain, c'est au tour des hauteurs de ne plus suffire à exprimer les souffrances que les femmes sont contraintes d'endurer, alors qu'elles se font violemment emporter par les militaires. Ainsi, pour répondre à l'extraordinaire sauvagerie des Grecs, les percussions prennent le relais avec un ostinato en 7/8 joué *fortississimo*, et incarnent donc la commotion que les victimes éprouvent à la vue de leurs bourreaux, alors que l'accélération du tempo au début de cette section appuie leur précipitation dans l'abjection. La combinaison de la sonorité militaire et occidentale de la caisse claire, dont le rythme de marche est accentué par la grosse caisse, avec la couleur proche-orientale du *riqq* et du *doumbek*, soutient l'idée selon laquelle les conflits armés et les massacres de populations civiles unissent dans la barbarie les peuples de toutes les époques et de tous les continents par leur implacable inhumanité.

La composante électroacoustique alourdit encore davantage l'atmosphère en y joignant des sons de cris de femmes et d'enfants, de sifflement du vent, et de grondements de tonnerre. La pièce s'achève dans un torrent sonore à la limite du seuil de la douleur qui s'interrompt soudainement lorsque la dernière femme est arrachée à la scène.

Figure 1.32 : Ostinato de percussions (mes. 212-214)

13 Militaire ♩ = 180

M.E.S.: Les gardes sortent violemment,
tour à tour, toutes les femmes.

(CORYPHÉE)
(208.) On promène des torches sur l'Acropole.
Je vois du feu partout. Qu'est-ce que c'est?

M.E.S.: La musique effectue une boucle
qui s'interrompt abruptement
lorsque la dernière femme, trainée par les cheveux, est sortie.

M.E.S.: La scène
est vide. Noir.

Txt.

Perc. 1

Perc. 2

Tr. électro.

Cris de femmes et d'enfants.

TALTHYBIOS
209. J'ai donné l'ordre aux officiers d'achever l'ouvrage
et d'incendier tout ce qui tient encore debout.
[...]

Chapitre 2. Analyse de la pièce *Nuit vertineigieuse*

Présentation

La pièce *Nuit vertineigieuse*⁴¹ est le fruit d'une collaboration avec l'auteur Pierre-Luc Desjardins. La rigoureuse froideur de l'hiver puis, dans une moindre mesure, l'écrasante chaleur de l'été montréalais, qui ont marqué le processus d'écriture et de composition, en teintent à la fois le texte et la musique. Outre les images des caprices des saisons, de la nuit, du silence et de la nature morte, cette dichotomie investit l'état d'esprit du personnage du poème jusque dans sa perte de soi, dans la dissolution de son âme. Les strophes qui encadrent le texte synthétisent judicieusement cette idée :

Désemparement
Ivresse crépusculaire
[...]
Nuit vertineigieuse
*Transcendance chaotique*⁴²

Écrit pour comédien, flûte en *Ut* (prenant flûte en *Sol*), piano, violoncelle, percussions (vibraphone, cloches tubulaires, cymbale suspendue, gong, tam-tam et grosse caisse) et fichiers sonores, ce mélodrame raconte l'errance hivernale d'un personnage en adjoignant à la déclamation des sonorités évocatrices, parmi lesquelles les modes de jeu de la flûte (*whistle tones*, multiphoniques et sons harmoniques) et du violoncelle (jeu derrière le chevalet et glissandos d'harmoniques), pour ne citer que ceux-là, occupent une place prépondérante. Composée d'un son de blizzard et d'un son de glace sèche, la composante électroacoustique contribue par sa nature réaliste à camper l'atmosphère de la pièce. À l'occasion, certains paramètres de la voix récitée, tel que son intensité et son débit, sont précisés. Ses intentions expressives, quant à elles, sont volontairement laissées au jugement du comédien.

La présente analyse traite des motifs mélodiques, de l'harmonie, de l'orchestration et de la composante électroacoustique de la pièce. Sans examiner exhaustivement le poème, elle en étudie néanmoins les éléments pertinents pour la relation entre texte et musique.

⁴¹ Desjardins, P.-L. (2016). *Nuit vertineigieuse*. Document inédit.


⁴² *Loc. cit.*

Forme

La pièce se divise en sept parties. Si, d'une part, l'introduction et la conclusion sont un miroir l'une de l'autre et, d'autre part, les troisième et sixième parties se répondent assez directement par leurs idées musicales très proches, l'ensemble de la pièce prend plutôt la forme d'une succession de tableaux reliés entre eux par de courtes transitions.

Le tableau suivant délimite la forme de la pièce et donne un aperçu des éléments textuels et musicaux importants de chacune des sections.

Tableau 2.1 : Forme de la pièce *Nuit vertineigeuse*

FORME	MESURES	INDICATION MÉTROMIQUE	TEXTE (MOTS- CLÉS)	MUSIQUE
Introduction	1	8" - 10"	-	Blizzard (<i>fade-in</i>)
	2		<i>Désespérance, ivresse crépusculaire</i>	Blizzard
Première partie	3 – 17	Lointain murmure $\text{♩} = 42$	<i>Décembre, les cent clochers, déluge</i>	Fl. <i>W.T.</i> et groupes fusés, vc. derrière le chevalet, cloches tubulaires, roulement de tam-tam, pno. monodie aiguë
	18 – 24	$(\text{♩} = \text{♩})$	<i>Abyssal décembre, m'emmure dans l'exil</i>	Fl. <i>W.T.</i> , vc. gliss. d'harmoniques, pno. accords plaqués dans registres extrêmes
	25 – 49	Menaçant $\text{♩} = 56$	<i>Confond nuit et jour, schismatique, m'engivre de ses flocons, Égare mon esprit /</i>	Pno. notes tenues contre notes staccato, roulement de tam-tam, et éclaircies de flûte, accents déplacés
	50	12" - 15"	<i>Désertique, timide clarté, havre</i>	Blizzard (solo)

Deuxième partie	51 – 70	Flottant ♩ = 174	<i>Chacun de mes pas s'enfonce dans la neige /, éternité, Rigor mortis /</i>	Fl. thème de la renonciation, mesure irrégulière (5/8)
	71 – 84	Irrésistiblement ♩ = 58 (♩ = ♩)	<i>Purifiée, gel, épais linceul</i>	Pno. accords plaqués sur rythme répétitif, vib. thème de la renonciation
	85 – 101	Flottant ♩ = 174 (♩ = ♩)	<i>Le ciel m'interpelle /, renoncer à lutter</i>	Fl. thème de la renonciation, mesures inégales (5/8 et 7/8)
Transition	102 – 107	Plus marqué (♩ = ♩)	<i>Le refus est vanité /, Plonges tes racines dans le sol glacial /</i>	Profil mélodique descendant, à l'unisson et homorythmique
	108 – 113	Libre ♩ = 145 ca. (6 ♩ = 5 ♩)	-	Fl. cellule rythmique et roulement de tam-tam
Troisième partie	114 – 138	Comme un grondement ♩ = 240	<i>Tempête. /, nuit, hurlements du vent, blizzard, piège</i>	Pno. gammes dans registre extrême grave, roulement de grosse caisse, fl. son éolien et fusés, vc. gliss.
	139 – 150	(♩ = ♩)	-	Tous, développement de la cellule de chromatisme renversé, <i>f</i> < <i>ff</i>
Transi-tion	151	6" - 8"	<i>Il n'y a plus que moi /, pâle lumière</i>	Blizzard et cymbale arco
Quatrième partie	152 – 154	Libre ♩ = 112 ca.	-	Fl. broderies autour d'accords augmentés et roulement de tam-tam
	155 – 159	Contemplatif ♩ = 84 ca. (♩ = ♩)	<i>Abysses. /</i>	Fl. et vc. batteries, pno. et vib. attaques et résonances
	160 – 167	Libre ♩ = 112 ca. (♩ = ♩)	<i>Mon âme s'anéantit /</i>	Pno. broderies autour d'accords augmentés, texture fl.-vc.-cymb. évoquant la désagrégation

Cinquième partie	168 – 178	Cristallin ♩ = 168 (♩ = ♩.)	<i>Verglas. / Agonie libératrice /</i>	Pno. intervalles dissonants, profil mélodique descendant, contre 7 ^{ème} majeures dans l'extrême grave
	179 – 190	Plus allant, envoûtant ♩ = 96 ca. (+12)	<i>Proie d'une peine /, m'emporte, valser</i>	Métrique 3/4, cellule rythmique répétitive, vib. marque les temps
	191 – 193	Très lent ♩ = 32 (♩ = ♩)	<i>La noirceur m'effleure, me caresse, m'enlace /</i>	Pno. accords plaqués sur rythme répétitif et vc. en résonance
Sixième partie	194 – 220	Comme un grondement ♩ = 240	<i>Vertige. /, tempête, La nuit m'avale /</i>	Pno. gammes dans registre extrême grave, roulement de grosse caisse, fl. son éolien et fusés, vc. gliss.
	221 – 227	(♩ = ♩)	<i>Il n'y a plus d'envers, plus d'endroit /</i>	Décomposition du motif de gammes, vc. gliss. d'harmoniques, alternance de mesures irrégulières
Septième partie	228 – 245	De plus en plus lointain ♩ = 126	-	Pno. monodies dans registres extrêmes, vc. gliss. d'harmoniques et derrière le chevalet, « appels » de flûte, cloches tubulaires
Conclusion	246	☺	<i>Nuit vertineigeuse / Transcendance chaotique /</i>	Blizzard
	247	8" - 10"	-	Blizzard (<i>fade-out</i>)

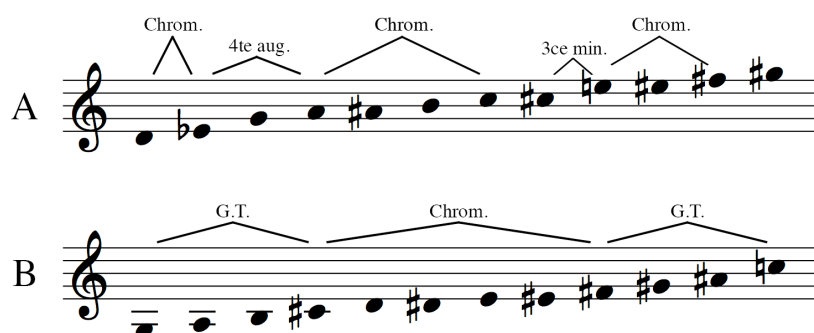
Matériau mélodique

Séries et modes

Le matériau mélodique de la pièce s'inscrit dans un cadre assez libre, fondé essentiellement sur les qualités des intervalles mélodiques selon une appréciation de leur rapport concordance-discordance. Si quelques séries⁴³ et quelques modes s'insèrent à divers moments et imposent naturellement leur propre couleur, les échelles de hauteurs demeurent choisies en fonction des tensions mélodico-harmoniques qu'elles contiennent. C'est le cas des cinq séries dodécaphoniques et de la série décaphonique (10 sons) de la pièce. Plus précisément, là où les séries A et B sont constituées d'un assemblage d'extraits de gammes chromatiques et par tons, les séries C et F sont plutôt composées d'une libre succession d'intervalles sélectionnés pour leur coefficient de dissonance⁴⁴. Les séries D et E sont le résultat surtout d'une courbe mélodique passant par tous les degrés chromatiques.

La série dodécaphonique A, utilisée dans la première partie et à la fin de la sixième, comporte une succession de trois traits de gamme chromatique reliés par un saut de quarte augmentée ainsi que par un saut de tierce mineure. La série dodécaphonique B, un peu moins tendue, est constituée de deux gammes par tons, séparées par une gamme chromatique.

Figure 2.1 : Séries dodécaphoniques A et B (mes. 3-4, 9-10)



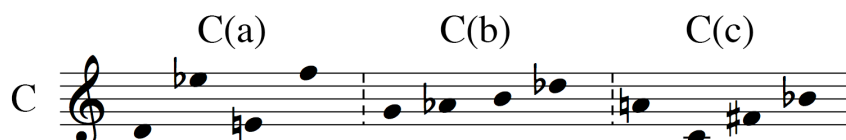
La série dodécaphonique C, mise en œuvre dans la seconde sous-section de la deuxième partie, de même que dans les troisième et sixième parties de la pièce, est divisée en

⁴³ Les séries sont utilisées pour les qualités des intervalles qui les composent. Elles ne sont pas utilisées dans un cadre sériel strict.

⁴⁴ Les rapports de tension harmonique des intervalles mélodiques des séries sont : [A] 2-2-7, [B] 0-6-5, [C] 4-2-5, [D] 5-2-4, [E] 7-1-3 et [F] 3-1-5. La méthode d'évaluation est tirée de Persichetti, V., *op. cit.*, pp. 19-20

trois sous-séries : la sous-série C(a), la plus dissonante des trois, est formée de deux neuvièmes mineures et d'une septième majeure. Les sous-séries C(b) et C(c), mises à contribution autant de manière harmonique que mélodique, sont respectivement composées de [C(b)] secondes mineures et majeures, d'une tierce mineure et d'une quarte augmentée, et de [C(c)] sixtes mineures et majeures, d'une quarte augmentée et d'une seconde mineure.

Figure 2.2 : Série dodécaphonique C (mes. 71-84)



La série D, fondement de la transition entre la deuxième et la troisième partie de la pièce, est profilée en dents de scie selon un enchaînement de sixtes mineures et de quarts diminuées descendantes reliées entre elles par des secondes mineures et majeures ascendantes – seule exception à cette règle, la dixième majeure entre les sons 8 et 9 de la série fait la transition entre les sauts de sixtes et ceux de quarts. De manière similaire, la série E est conçue à partir de deux courbes hexatoniques ascendantes. Cette série contraste de la précédente grâce à la grande variété d'intervalles qu'elle comporte – tous les intervalles, de la seconde mineure à la quarte juste –, ce qui contribue à rendre sa sonorité plus chromatique.

Figure 2.3 : Série dodécaphonique D et E (mes. 102-113, 129-130, rep. 209-216)



La série F, qui est au cœur de la sous-section centrale de la quatrième partie, se distingue de toutes les autres non seulement par l'utilisation résolument harmonique qui en est faite, mais également par le fait qu'elle est constituée d'une grande variété d'intervalles n'étant organisés selon aucune structure particulière.

Figure 2.4 : Série décaphonique F (mes. 155-159)



De manière analogue, certains passages de la pièce sont fondés sur des modes. En effet, le deuxième mode à transpositions limitées d'Olivier Messiaen articule les troisième et sixième parties de la pièce et y est utilisé de manière à illustrer la tempête décrite dans le texte. Quant à lui, le troisième mode à transpositions limitées d'Olivier Messiaen structure la cinquième partie en servant l'éclaircie induite par la référence du poème à la valse. Par ailleurs, une modulation du 3^e mode sur *Fa dièse* au 2^e mode sur *Ré dièse* participe à la transition entre les deux dernières sous-sections de cette partie.

Figure 2.5 : Troisième mode à transpositions limitées sur *Fa dièse*



Figure 2.6 : Deuxième mode à transpositions limitées sur *Ré dièse*



Thèmes

Deux thèmes récurrents ponctuent la pièce. D'une part, le thème de la glace intervient à la manière d'un leitmotiv dans certains des passages faisant directement référence à la chute de neige ou de glace – chute qui se transpose de façon métaphorique dans les vertiges du personnage. Les trois notes répétées qui l'amorcent à la manière de cloches d'église laissent place à une mélodie dont le registre aigu et le profil descendant incarnent par leur pointillisme l'image de cristaux de neige tombant du ciel, alors que son rythme souple et ses chromatismes correspondent d'une certaine manière à l'essence aléatoire de la nature. La première entrée de ce thème succède aux vers suivants :

Décembre enfouit Montréal sous ses caprices
*Les cent clochers m'appellent à l'aide*⁴⁵

Figure 2.7 : Thème de la glace, piano (mes. 4-9)



D'autre part, le thème de la renonciation accompagne les extraits au cours desquels il est question de l'abandon ou de la soumission du personnage. Jouée tour à tour par la flûte et par le vibraphone dans la deuxième partie de la pièce, cette mélodie symbolise, par sa métrique en 5/8 et par la souplesse de ses rythmes, l'errance du personnage. Son registre restreint et ses broderies dénotent déjà l'immobilité symbolique que le poème exprime ; qui plus est, le fait que la deuxième phrase de ce thème reprenne la première par le demi-ton inférieur pour ultimement s'arrêter sur la même note que celle du tout début donne voix à l'enlèvement dans lequel le personnage est entraîné.

Figure 2.8 : Thème de la renonciation à la flûte (mes. 55-61)



Matériau harmonique

L'harmonie de *Nuit vertineigeuse* est intrinsèquement liée à son matériau mélodique. Le soin particulier voué à l'appréciation des qualités des intervalles mélodies de la succession des notes, dont il a été question dans la section précédente, est également consacré aux rencontres simultanées des hauteurs, et ce en dépit du cadre assez libre dans lequel évolue l'harmonie tout au long de la pièce. Les trois techniques harmoniques dont traite l'analyse suivante sont la mouvance harmonique par broderies – procédé repris de la composition de la

⁴⁵ Desjardins, P.-L., *op. cit.*

musique de scène *Les Troyennes* –, la distribution verticale des notes des séries dodécaphoniques, et l’harmonisation des modes.

En premier lieu, la mouvance harmonique est le procédé par lequel les broderies d’une ou de plusieurs notes d’un accord altèrent la nature de celui-ci⁴⁶. C’est notamment le cas dans la deuxième sous-section de la deuxième partie de la pièce. La figure suivante illustre en premier lieu le cas où une note est tenue au-dessus d’une double broderie, et en deuxième lieu le cas inverse, cette fois agrémenté d’un motif répétitif en triolet de doubles-croches dans lequel une broderie est enchâssée. Dans ce deuxième exemple, la portée supérieure est une réduction de la partie de main droite du piano.

Figure 2.9 : Mouvance harmonique au sein d’un accord augmenté (mes. 51-55, 95-99)



En second lieu, dans la sous-section centrale de la deuxième partie, les trois groupes de quatre notes de la série C sont répartis entre la flûte et le piano selon trois arrangements dans lesquels les deux sous-séries, se chevauchant dans le registre aigu, sont jouées successivement par la flûte dans un rapide geste ascendant. En vis-à-vis, la sous-série campée dans le registre grave est jouée par le piano sous la forme d’accords plaqués et répétés. La première

⁴⁶ Par ailleurs, le fait que les broderies ne concernent que quelques notes ou encore toutes les notes d’un accord n’est pas un critère essentiel à cette qualification : tant qu’il y a broderie et retour à la configuration harmonique initiale, le passage est considéré, au fin de la présente étude, comme étant en mouvance harmonique.

disposition, des mesures 71 à 74, est constituée d'un chevauchement de C(b) et C(a) supporté par C(c). Dans la deuxième, des mesures 75 à 78, le chevauchement de C(a) et C(b) s'inverse et le tout s'étend légèrement vers l'aigu. Dans la troisième, des mesures 79 à 84, les trois sous-séries changent de registre : ainsi, les sous-séries C(c) et C(a) se retrouvent dans l'aigu, alors que la sous-série C(b) se retrouve dans le grave.

Figure 2.10 : Registre fixe de la série C (mes. 71-84)



En troisième lieu, dans les deux dernières sous-sections de la cinquième partie, les deuxième et troisième modes à transpositions limitées sont harmonisés selon la méthode empruntée à Vincent Persichetti et décrite dans son livre *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. Si l'utilisation de ce procédé dans la pièce *Les Troyennes* contrastait avec les passages hétérophoniques, son usage dans ce passage de *Nuit vertineigieuse* tranche encore davantage avec le reste de la pièce puisqu'il s'agit de sa seule occurrence. Les deux figures suivantes exposent l'harmonisation du troisième mode à transpositions limitées sur *Fa dièse*, de même que celle du deuxième mode à transpositions limitées sur *Ré dièse*.

Figure 2.11 : Harmonisation du 3^e mode à transpositions limitées sur *Fa dièse* (mes. 179-190)

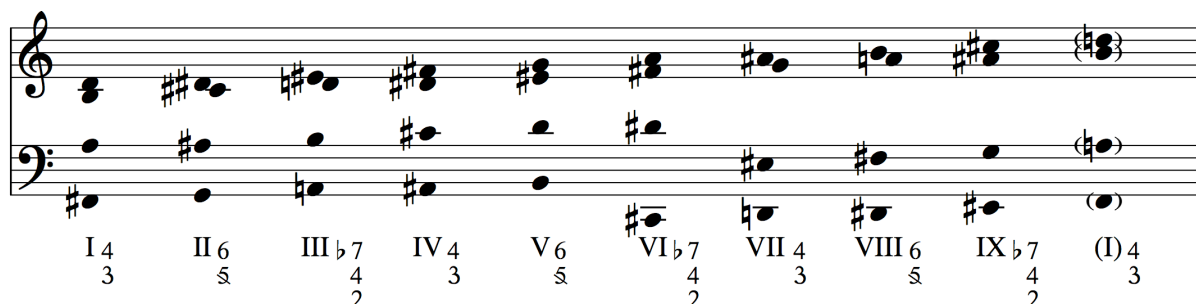


Figure 2.12 : Harmonisation du 2^e mode à transpositions limitées sur *Ré dièse* (mes. 191-193)

The musical score shows a harmonic progression in the 2nd mode on D major. The chords are as follows:

Measure	Chord Symbol
I	$\text{I}^7_{b5}_3$
II	$\text{II}^{\#7}_{b5}_3$
III	$\text{III}^7_{b5}_3$
IV	$\text{IV}^{\#7}_{b5}_3$
V	$\text{V}^7_{b5}_3$
VI	$\text{VI}^{\#7}_{b5}_3$
VII	$\text{VII}^7_{b5}_3$
VIII	$\text{VIII}^{\#7}_{b5}_3$
(I)	$\text{(I)}^7_{b5}_3$

Orchestration et textures

L'orchestration de la pièce est utile à l'évocation des lieux, des atmosphères et des images que contient le poème, que ce soit, d'une part, par les sons éoliens de la flûte qui incarnent les murmures du vent, par les glissandos d'harmoniques et les notes jouées derrière le chevalet par le violoncelle qui rappellent son sifflement, et par les notes suraiguës du piano qui symbolisent la glace tombant du ciel ; ou, d'autre part, par la combinaison de ces modes de jeu en textures composites incarnant non seulement l'ambiance hivernale du poème, mais également, d'une manière métaphorique, la désagrégation de l'âme du personnage.

L'exemple suivant, tiré des premières mesures de la pièce, est la première des nombreuses textures composites évoquant l'hiver, à laquelle contribuent les *whistle tones* de la flûte en *Sol*, la mélodie suraiguë du piano, les doubles-cordes derrière le chevalet du violoncelle, agencement qui est complété par le coup de tam-tam et le son de blizzard. Relevant de l'illustration plus que de l'évocation, les coups de cloche tubulaire font directement référence à Montréal en sa qualité de ville aux cent clochers.

Figure 2.13 : Première texture évocant l'hiver (mes. 4-6)

Com. *Décembre enfouit Montréal sous ses caprices / Les cent clochers m'appellent à l'aide /*

Fl. en Sol W.T., ad lib.

Pno. *p* *pp*

Vc. Derrière le chevalet, V le plus discrètement possible *p* *ppp* *n*

Cl. tub. *p* *pp*

T.-t. l.v. *p*

Composante électroacoustique

La composante électroacoustique est constituée de deux objets sonores distincts : d'une part, le son de blizzard est, comme son nom l'indique, un enregistrement des bourrasques et des hurlements d'un vent hivernal violent et glacial et, d'autre part, le son de glace sèche est un montage acousmatique de prises de son de cet élément frotté sur divers matériaux métalliques, ce qui produit des sons tendus, allant du simple frémissement à une sonorité stridente proche du cri.

Pour décrire la composante électroacoustique en termes schaefferien⁴⁷, les sons de blizzard (Ex) et de glace sèche (Ax), qui sont respectivement de facture tenue et itérative, ont en commun d'être de masse complexe, de durée démesurée et de facture imprévisible. Du

⁴⁷ Schaeffer, P., *op. cit.*

point de vue de la *stratification*⁴⁸, ils jouent tous deux le rôle de *fond*, au-devant duquel l'ensemble instrumental et le comédien évoluent, exception faite du tout début, de la fin de la première partie (mes. 50), de la transition entre les troisième et quatrième parties (mes. 151), et de la toute fin de la pièce. Ces quatre passages se rejoignent dans leurs références à la lumière :

Désemparement
Ivresse crépusculaire
 [...]

Îlot désertique
Le parc et ses arbres dénudés
Dépouillement idyllique
Timide clarté d'un havre
 [...]

Il n'y a plus que moi
Pâle lumière qui luit
Menacé mais serein dans l'effroi
 [...]

Nuit vertineigeuse
*Transcendance chaotique*⁴⁹

Description

Première partie

De manière à établir l'atmosphère hivernale de la pièce, le son de blizzard émerge progressivement de la totale obscurité ; quelques secondes plus tard, le comédien laisse entrevoir la psychologie du personnage en prononçant la première strophe du poème : « Désemparement / Ivresse crépusculaire / ». La flûte défilant la série A, le violoncelle derrière le chevalet et le roulement de tam-tam, imitent, en contrepoint de la composante électroacoustique, le geste de coup de vent de cette dernière (voir fig. 2.14).

Cette ascension culmine sur l'évocation des clochers d'église par les cloches tubulaires, allusion de laquelle émerge au piano, des mesures 4 à 9, la première occurrence du thème de la glace. Rejoué immédiatement après, l'enchaînement du coup de vent – maintenant

⁴⁸ Roy, S., *op. cit.*, pp. 340-341.

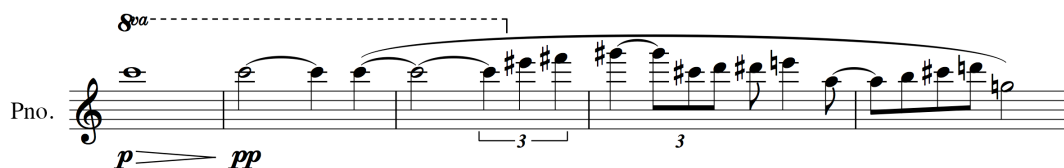
⁴⁹ Desjardins, P.-L., *op. cit.*

exécuté par la flûte sur la série B – et du thème, met en relief à la fois l’aspect représentatif de la tempête de neige qui « enfouit Montréal » par sa texture composite (voir fig. 2.13), et l’aspect symbolique de l’immobilité et de l’impuissance du personnage, que suggère la réitération du geste.

Figure 2.14 : Geste d’ouverture de la flûte (mes. 3)



Figure 2.15 : Thème de la glace, deuxième instance (mes. 10-14)



Dès la mesure 18, à partir de laquelle le personnage verbalise pour la première fois son sentiment d’isolement, l’écriture de type mélodie et accompagnement se métamorphose en une texture homogène dans laquelle le pointillisme du piano se transforme en une succession d’accords plaqués de septième de dominante qui sont enchaînés parallèlement sous la forme de chromatismes retournés dans ses registres extrêmes, et dans laquelle le violoncelle délaisse le caractère inharmonique de son jeu derrière le chevalet au profit de *glissandos* d’harmoniques naturelles. Du point de vue de l’orchestration, le trou dans le registre médium illustre quant à lui « l’abyssal décembre » qui « emmure » le personnage dans son errance citadine, par la sensation de vide qu’il crée.

Les notes *Sol dièse*, *Do* et *Do dièse*, point culminant des trois premiers gestes de coup de vent des mesures précédentes, deviennent ici les trois notes sur lesquelles s’articule cette section : elles sont à la fois la fondamentale des *W.T.* de la flûte, des accords du piano, des *glissandos* d’harmoniques et des pizzicatos du violoncelle, de même que des coups de cloches tubulaires. Cette réutilisation, qui est également faite au début du chiffre 3, contribue ainsi à rendre l’enchaînement des sections cohérent des points de vue mélodique et harmonique.

Figure 2.16 : Deuxième texture évoquant l'hiver (mes. 18-19)

Com. *Un abyssal décembre / M'emmure dans l'exil citadin / M'éloigne de la salubre naïveté /*

Fl. en Sol

Pno. *p*

Vc. *pp* 10 10 10 10

Cl. tub. *p*

Gong *p* l.v.

T.-t.

W.T., ad lib.

pp *n*

8va

La récurrence des notes *Do dièse* et *Sol dièse* aide, d'un point de vue harmonique, à la délicatesse de la transition qui mène à la sous-section suivante, qui s'étend des mesures 25 à 49. Les intervalles de quarte augmentée et de septième majeure, qui séparent alternativement les notes staccato du piano dans son registre grave, contribuent à la tension de ce passage. La répétition intégrale, puis aux demi-tons supérieur et inférieur, du motif qui en découle, de même que les quelques éléments de mouvance harmonique qui s'y trouvent – notamment dans l'enchaînement des notes staccatos aux mesures 30 à 32 et 40 à 44 et, qui plus est, du retour à la mesure 46 de la même fondamentale qu'au début de la sous-section –, incarnent la schizophrénie du personnage, que celui-ci projette sur sa ville. Les accents déplacés du piano répondent à l'égarement de l'esprit du personnage.

Du point de vue de l'orchestration, le schisme dont il est question, auquel correspondent notamment les vers « Au lendemain du solstice, ma ville confond nuit et jour / » et

« Schizophrène Montréal / », se retrouve non seulement dans l'opposition entre les notes tenues et les notes staccato, mais également dans celle entre le jeu très grave du piano et les éclaircies relativement aiguës de la flûte. Par le tapis sonore qu'il crée, le roulement de tam-tam réconcilie en quelque sorte ces antagonismes.

Figure 2.17 : Antagonismes d'articulation et de registre, et tapis sonore (mes. 25-33)

3 Menaçant $\text{♩} = 56$ ($\text{♩} = \text{♩}$)

La première partie prend fin avec le son de blizzard joué seul, pour répondre au dépouillement dont fait état la strophe que récite le comédien :

*Îlot désertique
Le parc et ses arbres dénudés
Dépouillement idyllique
Timide clarté d'un havre⁵⁰*

⁵⁰ Desjardins, P.-L., *op. cit.*

Deuxième partie

La deuxième partie de la pièce, de forme tripartite de type ABA⁵¹, est amorcée par une introduction musicale entreprise par le piano et le vibraphone sur l'accord augmenté de *Ré bémol*, reprenant ainsi la fondamentale de la fin de la partie précédente. À la métrique irrégulière en 5/8 est agencée la mouvance harmonique par broderies chromatiques du piano, ce qui entretient une certaine rigidité dans le déséquilibre. La proportion 3 + 2 du rythme noire pointée – noire est reprise en augmentation par le vibraphone, qui laisse successivement 3 mesures, puis 2 mesures, entre chacune de ses interventions entre les mesures 51 et 70.

Des mesures 55 à 61, la première intervention du thème de la renonciation faite par la flûte présage, par la souplesse de ses rythmes et son registre restreint, l'abandon passif que le personnage exprime ensuite par de vaines allusions à l'éternité, à la renaissance, et à la rigidité cadavérique. En adéquation avec cette surenchère sur le thème du renoncement, ce passage voit la partie d'accompagnement se transformer légèrement : des mesures 61 à 69, la doublure du piano par le vibraphone accentue la nouvelle mouvance harmonique présente dans la partie de main gauche du piano, s'ajoutant de manière contrapuntique à celle de la main droite. La pédale du piano sur le *Do* grave en notes répétées participe, par son indépendance aux proportions 3 + 2, prisées par le reste de l'accompagnement, à l'enracinement métaphorique évoqué par le vers « Chacun de mes pas s'enfonce dans la neige » (voir fig. 2.18).

Cette idée d'enracinement est prolongée dans la sous-section suivante par le rythme répété des accords de piano et leur inertie harmonique qui répond à l'anesthésie exprimée par la strophe :

*Purifiée par le gel
La terre ne se fait plus sentir
On ne peut plus que la deviner
Enveloppée dans son épais linceul⁵²*

Les groupes-fusées de la flûte, entre lesquels sont intercalés ces quatre vers, rappellent le geste initial de coup de vent.

⁵¹ A : mes. 51 à 70. B : mes. 71 à 84. A : mes. 85 à 101.

⁵² Desjardins, P.-L., *op. cit.*

Figure 2.18 : Doublure vibraphone – piano et double mouvance harmonique (mes. 61-69)

The musical score for Figure 2.18 consists of two systems. The first system shows measures 61-69. The Piano (Pno.) part is written in a grand staff with complex chords and arpeggios, marked with a piano (*p*) dynamic. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second system shows measures 70-79. The Piano part continues with complex chords and arpeggios, marked with a piano (*p*) dynamic. The Vibraphone part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The score includes a tempo marking '♩. = ♩' and a key signature change to B-flat major.

Dans cette sous-section, la série dodécaphonique C est répartie en registre fixe selon la disposition vue à la figure 2.9 entre le piano et la flûte. De manière indépendante à ce plan harmonique, le thème de la renonciation, éclairé d'une nouvelle manière par l'accompagnement du piano et de la flûte, est joué en augmentation rythmique assez libre.

Figure 2.19 : Thème de la renonciation au vibraphone (mes. 79-83)

The musical score for Figure 2.19 shows measures 79-83. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes a key signature change to B-flat major.

La reprise de la section A de la deuxième partie de la pièce, des mesures 85 à 101, développe la première instance de la section A à l'aide de la nouvelle contre-mélodie de la main gauche du piano, et du motif brodé de la main droite, qui agrément le thème de la renonciation de la flûte de manière hétérophonique. Ce procédé d'écriture est également employé à la fin de la sous-section, des mesures 97 à 101.

Figure 2.20 : Hétérophonie entre flûte et piano (mes. 86-93)

Transition entre les deuxième et troisième parties

De manière à perpétuer le renvoi aux cloches d'église entrepris dès les premières mesures de la pièce par les cloches tubulaires, le motif mélodique de la transition entre les deuxième et troisième parties de la pièce (mes. 102-113) est le résultat d'une distorsion intervallique de la première mesure de la mélodie du troisième quart d'heure de Westminster, symbole de pouvoir ecclésiastique transposé dans le poème par la forme impérative :

*Le refus est vanité
Accepte ta demeure
Ne cours plus hors de toi
Plonge tes racines dans le sol glacial⁵³*

⁵³ Desjardins, P.-L., *op. cit.*

Figure 2.21 : Troisième quart d'heure de Westminster



Fondé sur la série dodécaphonique D, ce passage reprend le parcours mélodique composé d'un saut descendant et d'une seconde ascendante et est joué de façon homorythmique successivement par le vibraphone, le piano et la flûte.

Figure 2.22 : Réinterprétation du parcours mélodique précédent (mes. 102-107)



Dans l'ultime mesure de ce passage, la série est harmonisée de la manière suivante : alors que les instruments à clavier plaquent chacune des notes de la série qu'ils avaient jouées jusqu'alors. Quant à eux, le violoncelle et la flûte ne jouent d'emblée que leur note la plus grave, puis dans la transition instrumentale qui suit, la flûte réitère de façon mélodique les autres notes qu'elle avait précédemment jouées.

Figure 2.23 : Harmonisation de la série D (mes. 105-107)

Troisième partie

La troisième partie de la pièce est constituée de la première représentation instrumentale du blizzard. Chacun des instruments contribue à un élément de cette atmosphère tempétueuse et nocturne : d'une part, les gammes diminuées enchaînées en profil en dents de scie sur les pôles de la sous-série C(a) par le piano, de même que le roulement de grosse caisse, concourent à évoquer le bruit sourd de la tempête. D'autre part, les sons éoliens de la flûte, puis ses groupes-fusées plus rapprochés et plus rapides que depuis le début de la pièce, incarnent les « hurlements du vent ». À mi-chemin entre les deux, le violoncelle met quant à lui en relief le profil mélodique de la sous-série C(a) en jouant lui aussi les quatre premières notes de la série C sur *Ré*, en décalage rythmique par rapport au piano des mesures 114 à 118, puis sous sa forme rétrograde sur *Fa dièse*, des mesures 118 à 122.

Figure 2.24 : Gammes diminuées sur les pôles de la sous-série C(a)

The image shows a musical score for Piano (Pno.) and Violoncelle (Vc.). The Piano part is written in treble and bass clefs, featuring a continuous chromatic scale in the right hand and a more complex, rhythmic pattern in the left hand. The Violoncelle part is written in bass clef, playing a series of notes corresponding to the piano's scale. The score includes various musical notations such as pizz. (pizzicato), arco (arco), and IV (fourth). Dynamic markings like *fp* (fortissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano) are present throughout the score.

La métrique des mesures 114 à 138 est fondée sur la répétition de l'enchaînement de trois mesures de 5/8, puis d'une ou deux mesures alternant entre 9/16 et 15/16, qui interrompent la déclamation du poème. Cette dernière métrique est, à la manière d'une mesure composée, le résultat d'une subdivision en trois groupes de 5 doubles-croches. Ces trois ensembles sont constitués d'un motif de chromatisme retourné, répété à distance de tierce majeure, et harmonisés à l'octave puis à la dixième majeure. Les groupes-fusées de la flûte sur la série dodécaphonique E complètent le tableau (voir fig. 2.25).

À l'écroulement, à l'immobilité et au sentiment d'être pris au piège exprimés par le personnage, répond l'effet de foisonnement créé par le développement du motif de chromatisme retourné joué *fortissimo* par l'ensemble instrumental. Ce passage, qui s'étend des mesures 139 à 150, fait la transition entre les troisième et quatrième parties de la pièce.

Figure 2.25 : Cellule de chromatisme retourné et série E (mes. 129-130)

The musical score for 'Jeu normal' is written for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The key signature is 5 flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat), and the time signature is 5/16. The score is divided into two systems. The first system shows the Flute part with a melodic line and the Piano part with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the same parts. The Flute part includes dynamic markings of *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Piano part features a dense texture with many sixteenth notes. The title 'Jeu normal' is written above the Flute staff in the first system.

Figure 2.26 : Développement du motif de chromatisme retourné (mes. 143-150)

Fl. *ff* *dim. poco a poco*

Pno. *ff* *dim. poco a poco*

Vc. *ff* *dim. poco a poco*

molto rall.

Quatrième partie

La quatrième partie de la pièce, contrastant par sa nature contemplative avec la tempête qui la précède, est composée de deux textures composites qui accompagnent l'accalmie inhérente au repli sur soi exposée dans le poème. À la mesure 151, après un moment de silence annonciateur du retour du thème de la solitude dans les vers « Il n'y a plus que moi / Pâle lumière qui luit / Menacé mais serein dans l'effroi / » – silence que seuls brisent le son de blizzard et la désinence de la cymbale et du tam-tam, la flûte initie la première des trois textures de cette nouvelle section sur des broderies autour des accords augmentés sur *La*, *Fa dièse*, *Mi*, *Mi bémol* et *Fa*.

Figure 2.27 : Broderies autour d'accords augmentés à la flûte (mes. 152-154)



La deuxième texture de cette section combine des accords plaqués au piano, des notes déclenchées avec une baguette puis entretenues avec l'archet au vibraphone, et des batteries à la flûte et au violoncelle. La succession de *crescendos* et de *decrescendos* de ces derniers produit un effet de relâchement perpétuel qui fait écho, d'une certaine manière, à l'abandon du personnage à son propre sort. De plus, à l'érosion de son âme correspond l'érosion de la structure mélodico-harmonique ; en effet, les sons de la série décaphonique F, qui constitue le matériau harmonique des mesures 155 à 159, s'enchaînent sans structure particulière – certains sons sont ainsi joués une fois alors que d'autres sont répétés, et la plupart de ces réutilisations sont faites sans que leur registre soit fixe (voir fig. 2.28).

Le motif de broderies exposé initialement par la flûte est joué à quatre reprises dans le registre grave du piano sur des pôles choisis librement en fonction de la qualité des intervalles qui les séparent (quarte juste inférieure, seconde mineure inférieure, quarte juste inférieure), ce qui présage à l'harmonie intervallique de la cinquième partie de la pièce. La répétition de ce motif mélodique trouve sa source dans l'anaphore des vers « Mon âme s'érode, s'effrite / [...] Mon âme implose / Mon âme s'anéantit / », alors que le registre toujours plus grave fait écho à la destruction spirituelle qu'ils décrivent (voir fig. 2.29).

Figure 2.28 : Texture de batteries et d'attaques-résonances (mes. 155-158)

12 Contemplatif ♩ = 84 ca

Fl.

Pno.

Vc.

Vib.

arco, près du chevalet

arco

mp

mf

p

mp

p

mp

p

mp

p

mp

p

mp

Figure 2.29 : Broderies autour d'accords augmentés au piano (mes. 160-165)

Com. 160 **13** Libre ♩ = 112 ca

Mon âme s'érode, s'effrite / La proie du tumulte /

Pno.

Com. 163

Mon âme implose / Mon âme s'anéantit /

Pno.

mp

p

mp

p

mf

mp

Tout en appuyant la transition vers l'harmonie intervallique, la texture discordante résultant des multiphoniques de flûte et du jeu derrière le chevalet du violoncelle accentue, des mesures 160 à 167, le caractère oppressant de la strophe qu'ils accompagnent.

Figure 2.30 : Texture de multiphoniques de fl. et de vc. derrière le chevalet (mes. 160-167)

13 Libre ♩ = 112 ca

Fl.

Vc.

Derrière le chevalet

p

p *mp* *p* *mp* *mp* *p*

mf *perdendosi*

Cinquième partie

La cinquième partie de la pièce est composée de trois sous-sections. Dans la première, des mesures 168 à 178, la souplesse des rythmes, le profil mélodique descendant, et la dissonance de l'harmonie intervallique (fondée surtout sur des secondes mineures, des septièmes majeures et des quarts augmentées), incarnent à la fois la désagrégation de l'âme et l'image de la glace tombant du ciel. Celles-ci sont introduites dès les premiers vers de la strophe : « *Verglas / Glace qui investit jusqu'à mes veines /* ». Quant à elles, les septièmes majeures ascendantes jouées dans l'extrême grave du piano sont l'expression de la « *Douce douleur qui monte en moi /* ». Les glissandos d'harmoniques du violoncelle et le jeu à l'archet du tam-tam complètent la texture instrumentale (voir fig. 2.31).

La deuxième sous-section, qui s'étend des mesures 179 à 190, accompagne l'abdication du personnage, que synthétise le vers suivant : « *Qui fait valser mon corps malgré lui /* ». Cela se fait de deux manières : d'une part, par les contraintes mélodico-harmoniques qu'impose l'harmonisation modale, qui sont aux antipodes de la grande liberté harmonique de la section précédente, et d'autre part, par la soudaine rigidité rythmique de la métrique en 3/4, qui traduit l'image de la valse.

Figure 2.31 : Harmonie et mélodie intervalliques au piano (mes. 168-173)

Com. *Verglas. / Glace qui investit jusqu'à mes veines / Glas de verre qui sonne pour moi /*

14 Cristallin ♩ = 168 (♩ = ♩.)

Pno. *pp*

Bande Glace sèche sur métal

L'emprise de la nature sur le personnage, dont font état les vers « *Une proie, voilà ce que je suis / Proie d'une peine / D'une peine envahissante / Qui me prend, m'emporte /* », s'exprime également dans la répétition de la cellule mélodico-harmonique des mesures 180 à 181 jusqu'aux mesures 186 à 187. L'accentuation du deuxième temps des mesures de ce passage transpose quant à elle la notion de déséquilibre que sous-tend le texte.

La troisième sous-section, qui est composée des mesures 191 à 193, est initiée par la modulation au 2^e mode à transpositions limitées dans la partie de flûte à la mesure 189. Laissant place aux couleurs harmoniques des accords de 7^{ème} mineure et de 5^{te} diminuée, et de 7^{ème} majeure et de 5^{te} diminuée (voir fig. 2.12), elle rappelle par ses accords plaqués et répétés au piano l'état d'engourdissement exprimé à la fois par le comédien et l'ensemble instrumental dans la deuxième sous-section de la deuxième partie de la pièce. Le caractère sensuel de la strophe (« m'effleure », « me caresse », « m'enlace », « me susurre ») y est accentué par le fait que le comédien doit déclamer ce passage en chuchotant (voir fig. 2.32).

Sixième partie

La sixième partie réinvestit les couleurs musicales exposées dans la troisième en raison de la proximité symbolique des vers qu'elles accompagnent. En effet, ceux-ci ont en commun les notions d'enveloppement dans la tempête et d'écroulement de la ville, tel que l'expriment les vers « *Vertige. / [...] Je me fonds dans l'effondrement / [...] Je me confonds avec le maelstrom qui s'abat sur ma ville /* ». Cette section est donc fondée elle aussi sur l'utilisation

des gammes diminuées enchaînées selon un profil en dents de scie sur les pôles de la sous-série C'(a), qui est la transposition à la tierce majeure inférieure de C(a).

Figure 2.32 : Analyse harmonique du chiffre 15 (mes. 179-193)

15 Plus allant, envoûtant ♩ = 96 ca (+12)

Fl. *p* *Très lent* ♩ = 32 prendre la Flûte en sol *p possible*

Pno. *p* *pp très délicat* *p*

Vc. *p* *pp* *p*

Harmonic analysis: VII 6 5, IX 6 #4 3, I 2, IX 6 5 3, VI 6 5 3, VI 7 b5 = I 7 b5 3, I 7 b5 3, VII 6 #4 / I, I 7 b5 3 / II #7 b5 3

La flûte et le violoncelle, dont les interventions s'intercalent entre celles du comédien de sorte que ce dernier soit toujours au premier plan, y jouent sensiblement les mêmes rôles, c'est-à-dire d'évoquer le « [...] *souffle, la furie du vent* » et de mettre en relief les intervalles de neuvième mineure et de septième majeure. À la différence de la troisième partie, la flûte répète le motif de coup de vent à la tierce majeure inférieure, geste qui se métamorphose enfin en son éolien. Le tout s'inscrit en guise de symbole de l'état de déchéance dans lequel le personnage du poème s'enlise.

Figure 2.33 : Gestes de coup de vent à la flûte (mes. 209-218)

The musical score for Fl. en Sol (Flute in Sol) spans measures 209 to 218. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Jeu normal', shows a melodic line with dynamic markings *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*. The second system, labeled 'en élargissant', shows a melodic line with dynamic markings *p*, *mp*, *p*, and *mp*, followed by a section labeled 'Son éolien' with a 5:5 time signature.

L'aveulissement exprimé par la strophe

*Il n'y a plus d'envers, plus d'endroit
Ne reste que la confusion d'un cœur
Qui tournoie
Qui tangué
Qui se perd⁵⁴*

trouve sa correspondance dans la décomposition progressive de la cellule de chromatisme retourné qui mène petit à petit à l'arrêt de la *moto perpetuo* (voir fig. 2.34). Comme pour les mesures 160 à 165, au cours desquelles la répétition du motif de broderies autour d'accords augmentés par le piano répondait à la récurrence des mots « Mon âme », la structure répétitive de la métrique de cette partie, selon une alternance des mesures irrégulières en 3+4/8 et en 4+5/8, correspond à l'anaphore des trois derniers vers.

De manière à laisser entrevoir la fin imminente de la pièce, la flûte et le violoncelle reprennent d'abord la combinaison des *whistle tones* et des *glissandos* d'harmoniques,

⁵⁴ Desjardins, P.-L., *op. cit.*

délaissée depuis la deuxième sous-section de la première partie de la pièce, puis la flûte interrompt les derniers balbutiements de cette section en reprenant intégralement son tout premier geste de coup de vent.

Figure 2.34 : Décomposition de la cellule de chromatisme retourné (mes. 216-227)

en élargissant

cresc. poco a poco

17

mf

rall.

dim. poco a poco

mp

mp

Conclusion

La conclusion de la pièce consiste en un passage instrumental au cours duquel la mélodie très grave et serrée du piano, doublée par des *glissandos* d'harmoniques du

violoncelle, s'enchaîne au thème de la glace, adapté rythmiquement à la métrique en 5/8 et déclenché puis interrompu par la flûte sur un motif chromatique basé sur la série A.

Figure 2.35 : Doublure piano – violoncelle (mes. 228-237)

Dans les première et dernière parties de la pièce, les tempos sont ajustés de sorte que les coups de cloches tubulaires soient joués de manière équidistante, cela afin de préserver la juste évocation des cloches d'église auxquelles le poème fait allusion. Ainsi, les deux séquences de six coups incarnent les douze coups de minuit, double symbole de la ville aux cent clochers et de la dissolution du personnage.

Figure 2.36 : Équidistance des coups de cloches tubulaires (mes. 5-8, 228-233)

Pour conclure, les première et dernière mesures de la pièce sont de deux manières l'inverse l'une de l'autre. D'une part, les strophes qu'elles soutiennent, « Nuit vertineigeuse / Transcendance chaotique / » et « Désemparement / Ivresse crépusculaire / », se répondent à la fois formellement le nombre égal de pieds de leurs vers, et thématiquement par l'étroitesse des rapports entre nuit et crépuscule, vertige et ivresse, ainsi que chaos et désemparement. D'autre part, la séquence constituée du crescendo du son de blizzard, suivi de la déclamation de la strophe, au début de la pièce, trouve son opposition dans l'enchaînement de la déclamation de la strophe finale et du decrescendo du son de blizzard. De façon métaphorique, ce retournement formel incarne le repli sur soi du personnage, parachevé par le thème de la mort.

Figure 2.37 : Rapport inverse du début et de la fin de la pièce (mes. 1-2, 253-254)

The figure presents a side-by-side comparison of musical staves for two different scenes, illustrating an inverse relationship. On the left, the scene is titled 'Désemparement / Ivresse crépusculaire /' and on the right, it is 'Nuit vertineigeuse / Transcendance chaotique /'. The staves are arranged vertically for each scene, with instruments listed on the left of each staff. The first four staves (Flute, Piano, Viola, Percussions) feature a musical motif consisting of a half note followed by a quarter note, with a bracket above indicating a duration of '8"-10"'. The fifth staff, labeled 'BANDE*' on the left and 'Bande' on the right, contains a 'Blizzard' sound effect, represented by a horizontal line with a small circle at the end. The overall layout is symmetrical, with the two scenes mirroring each other's musical structure.

COMÉDIEN

*Désemparement /
Ivresse crépusculaire /*

8"-10"

FLÛTE en Sol

PIANO

VIOLONCELLE
(une ligne par corde)

PERCUSSIONS
Vibraphone
Cloches tubulaires
Cymbale suspendue
Gong
Tam-tam
Grosse caisse

BANDE*

Blizzard

Com.

*Nuit vertineigeuse /
Transcendance chaotique /*

8"-10"

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

T.-t.

Bande

Blizzard

Chapitre 3. Survol de *Miniature pour orchestre n° 1*

Présentation

La pièce *Miniature pour orchestre n° 1*, écrite pour grand orchestre⁵⁵, est inspirée d'un passage du livre *Novecento : pianiste*⁵⁶ de l'auteur italien Alessandro Baricco. Cette réinterprétation uniquement musicale – c'est-à-dire dans laquelle le texte dont elle s'inspire n'est pas destiné à être lu durant l'exécution, mais seulement à être indiqué en note de programme – est autorisée non seulement par son écriture imagée et par la demande explicite de musique en exergue du passage en question, mais également par la malléabilité formelle, à la frontière de la pièce de théâtre et du conte, que l'auteur attribue à son œuvre :

J'ai écrit ce texte pour un comédien, Eugenio Allegri, et un metteur en scène, Gabriele Vacis. Ils en ont fait un spectacle qui a été présenté en juillet de cette année au festival d'Asti. Je ne sais pas si cela suffit pour dire que j'ai écrit un texte de théâtre; en réalité, j'en doute. À le voir maintenant sous forme de livre, j'ai plutôt l'impression d'un texte qui serait à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute. Je ne crois pas qu'il y ait un nom pour des textes de ce genre. Peu importe. L'histoire me paraissait belle, et valoir la peine d'être racontée.⁵⁷

Narrée par le personnage de Tim Tooney, un trompettiste de jazz ayant traversé l'Atlantique pendant 7 ans sur un même paquebot, le *Virginian*, l'histoire est centrée sur son compagnon pianiste Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento. Nouveau-né d'émigrants de 3^e classe ayant été abandonné sur le piano de la salle de bal à la fin d'un voyage, ce dernier hérite du nom du marin l'ayant retrouvé à l'âge de dix jours (Danny Boodmann), de la boîte de citrons dans laquelle il avait été laissé sur le piano du navire (*T.D. Limoni*), et de l'année de sa naissance, mille-neuf-cents : Novecento.

La pièce est à l'image du récit de la première tempête du premier voyage du trompettiste, écrit sous la forme d'un poème. Novecento, « le plus grand pianiste qui ait jamais joué sur l'Océan⁵⁸ », ayant convaincu son ami de s'asseoir au piano avec lui et d'en débloquent

⁵⁵ 2(picc.) 2(cor angl.) 2(clar. en mi bémol) 2 – 4 3 3 1 – timb. 3perc. hp. pno. – cordes

⁵⁶ Baricco, A. (1999). *Novecento : pianiste : un monologue*. Paris: Mille et une nuits.

⁵⁷ *Ibid*, p. 9

⁵⁸ *Ibid*, pp. 14-15

les roulettes, se lance avec ce dernier dans une longue valse ; installés derrière le piano, les deux hommes virevoltent sur le parquet de la salle de bal au gré des vagues de l'ouragan :

(On entend en audio des bruits de tempête.)

L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache les nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan / aussi loin qu'on peut voir / tout est noir / de grands murs noirs / qui déboulent / et tous là tous / la gueule ouverte / en attendant / que ça s'arrête / qu'on coule à pic / je veux pas maman / je veux l'eau qui repose / l'eau qui reflète / arrête-moi / ces murailles / absurdes / ces murailles d'eau / qui dégringolent / et tout ce bruit /

je reveux l'eau que tu connais

je reveux la mer

le silence

la lumière

et les poissons volants

dessus

qui volent.⁵⁹

La pièce *Miniature pour orchestre n° 1* est composée d'une succession de passages tempétueux qui illustrent le déraillement de l'Océan par leurs grands accents orchestraux, et de passages nettement plus calmes qui, au contraire, incarnent plutôt le désir de retour au calme exprimé par la fin de l'extrait. De plus, le caractère des différentes sections, et plus spécifiquement leur contraste, exprime également le sentiment des personnages face à la fureur de la mer ; alors que Novecento, ayant passé toute sa vie sur le *Virginian* sans avoir mis le pied à terre une seule fois, est d'une confiance remarquable tout au long de cette valse, Tooney, dont c'est le baptême de la mer, est à la fois paralysé de ne rien pouvoir faire, sinon « d'éviter de jouer de la trompette, histoire de ne pas compliquer les choses⁶⁰ », et surtout étonné de ne pas fracasser les lampadaires et les fauteuils de la salle de bal :

[...] et Novecento, lui, il jouait, il continuait à jouer, et c'était clair que ce piano, il se contentait pas de *jouer* dessus mais qu'il le *conduisait*, vous comprenez?, avec les touches, avec les notes, je sais pas avec quoi, mais il le conduisait où il voulait, ce piano, c'était absurde mais n'empêche.⁶¹

⁵⁹ *Ibid*, pp. 33-34

⁶⁰ *Ibid*, p. 34

⁶¹ *Ibid*, p. 39

Forme

Les tableaux de la pièce *Miniature pour orchestre n° 1* illustrent successivement le calme avant la tempête, la tempête elle-même et quelques accalmies qui évoquent une lointaine éclaircie. D'une part, les deux passages tempétueux (tableaux A) sont constitués d'une métrique irrégulière à la croche, d'un tempo effréné, d'une écriture stratifiée, de grands chocs orchestraux joués *tutti* et de plusieurs occurrences du procédé de mouvance chromatique. D'autre part, les deux accalmies (tableaux B) sont composés d'une métrique relativement régulière en 3/4, d'un tempo lent, d'une orchestration de type mélodie et accompagnement, et d'une harmonie synthétique basée sur les *polyaccords* des tableaux A.

Le tableau suivant décrit la forme de la pièce tout en exposant les principales caractéristiques musicales et les éléments textuels auxquels ils réfèrent.

Tableau 3.1 : Forme de la pièce *Miniature pour orchestre n° 1*

FORME	MESURES	INDICATION MÉTROMIQUE	RÉFÉRENT EXTRAMUSICAL	MUSIQUE
Introduction	1-7	Latent ♩ = 82	Calme avant la tempête	<i>Crescendo</i> de <i>trémolos</i> de cordes, de tbns. en sourd. et de cors-cls.-bsns.
Tableau A	8-16	Tempétueux ♩ = 164 (♩ = ♩)	Début de la tempête (premiers coups de tonnerre)	Quelques grands chocs <i>tutti</i> , alternés avec fusées de fls.-cls. et solo de picc.
[A] 1er développement	17-29		Tempête	Grands mouvements internes (gliss. de vlins. & tbns., vagues de fls.-cls., accents de percus., etc.), et mouvance chromatique
[A] 2e développement	30-41			Double grand choc <i>tutti</i> , intercalé entre solo de picc. et rall. sur mélodie de fls.-pno.-vlins.

Tableau B	42-50	Large, douloureux ♩ = 50 (<i>légèrement plus lent que</i> ♩ = ♩.)	Accalmie	Solo de cl. en <i>La</i> sur <i>trémolos</i> de cordes, et coloration de fls. et htb., puis mélodie de vlms. I et ajout des bois et des cors
Transition	51-55	Légèrement plus allant ♩ = 54	L'Amérique au loin	Éclaircissement de la texture sur motif de triolets en chromatisme retourné des cordes-cl.-cors, et progressivement de tout l'orchestre
Transition (suite, [B])	56-61	(♩. à ♩ = 82 ≈ ♩ à ♩ = 54)	L'Amérique enfin (quelque chose se trame...)	Thème B par bsns.-cbs., accompagné par le reste de l'orchestre, progressions d'accords par note pivot, puis grand <i>cresc. tutti</i>
Tableau A	62-73	Tempétueux ♩ = 164 (♩. = ♩.)	Tempête (courte)	Quelques grands chocs <i>tutti</i> , alternés avec fusées de fls.-cls. et solo de cl. en <i>mi bémol</i>
Tableau B	74-79	Large, douloureux ♩ = 54 (♩ = ♩.)	Accalmie	Mélodie de htb.-trp. sur fond de cors-tba.-hp., puis de 2 vlms. solo, sur même fond puis avec cordes, et coloration de c.ang.
Transition	80-84	En resserrant	L'Amérique encore	Mélodie de cr. ang.-fl., sur fond de cordes et bois graves, progressions d'accords par note pivot
Réexposition de l'introduction	85-92	Latent ♩ = 82 (♩. ≈ ♩.)	Calme avant la tempête	Mélodie de fl.-bsn., et <i>crescendo</i> de <i>trémolos</i> de cordes, de tbns. en sourd. et de cors-cls.-bsns. et ajout de percus.

Transition	93-101	De plus en plus animé	Espoir déçu de l'Amérique	Progressivement tout l'orchestre, crescendo, sur progressions d'accords par note pivot, puis trois grands chocs ff
Finale	102-105	Comme un soubresaut ♩ = 164 (♩ = ♩)	Dernier grand coup de tonnerre	Grand choc ultime ff , puis dernier grand accent par bsns., tbns., tba., timb., gr. c., hp., pno., vcs. et cbs. joué fff

Analyse sommaire

Contrairement à l'analyse des pièces *Les Troyennes* et *Nuit vertineigeuse*, qui fait succéder l'étude approfondie de plusieurs passages à la présentation de chacune des techniques de composition y étant utilisées, celle de *Miniature pour orchestre n° 1* révèle les principaux procédés d'écriture, auxquels sont adjoints, pour les illustrer, quelques exemples musicaux.

Matériau harmonique

Le matériau harmonique de la pièce repose sur trois techniques : la superposition d'accords, l'harmonisation des modes synthétiques qui en découlent, et les progressions d'accords par note pivot, dont l'usage, d'ailleurs, est le plus souvent combiné à des modulations par décalage.

En premier lieu, la superposition d'accords est une méthode de structuration harmonique similaire à celle employée entre autres par Stravinsky dans *Petrouchka*⁶², où l'accord de *Petrouchka* est constitué d'un accord de *Do* majeur superposé à un accord de *Fa dièse* majeur. Dans *Miniature pour orchestre n° 1*, les trois combinaisons d'accord sont, de l'aigu vers le grave, les suivantes : [X] *Si bémol* septième de dominante et *La* majeur,

⁶² Stravinsky, I. (1997). *Petrouchka : burlesque in four scenes : revised 1947 version*. London : Boosey & Hawkes

[Y] *Do dièse* septième mineure et quinte diminuée et *Ré* augmenté, et [Z] *Do* augmenté avec quarte augmentée ajoutée et *Fa* augmenté. Ils sont utilisés tour à tour dans cette disposition étagée dans les grands chocs orchestraux⁶³.

En plus d'être utilisées de manière superposée, ces trois combinaisons sont employées de façon modale. En effet, trois modes synthétiques sont déclinés à partir des notes qui les composent. Ceux-ci servent notamment de fondement aux groupes-fusées qui précèdent les grands accents orchestraux, de même qu'aux mélodies des tableaux B.

La figure suivante détaille la constitution de chacun des *polyaccords* et leur adaptation sous la forme de modes synthétiques.

Figure 3.1 : Modes synthétiques X, Y et Z



En considération de leur virtuosité, les groupes-fusées transposent la très grande agilité du personnage de Novecento. Ces gestes musicaux, dont les occurrences ponctuent la pièce sur toute sa durée, sont composés de gammes en direction opposée qui culminent sur le polyaccord correspondant à leur mode (voir fig. 3.2).

En deuxième lieu, l'harmonisation des modes synthétiques – technique empruntée à Vincent Persichetti⁶⁴, qui résulte de la superposition en triade des notes d'un mode – est mise à

⁶³ Mesures 9, 13, 17, 29, 33, 34, 63, 67, 71, 72, 99-101 et 104.

⁶⁴ Persichetti, V. (1961). *op. cit.*

contribution dans les tableaux B de la pièce. Plus spécifiquement, seuls les modes X et Y font l'objet d'un tel traitement. La figure 3.3 expose l'harmonisation du mode synthétique Y dans l'utilisation qui en est faite des mesures 74 à 79, et dont les couleurs harmoniques sont essentiellement celles de septième mineure et quinte altérée, de septième mineure, de septième de dominante et de septième diminuée.

Figure 3.2 : Groupes-fusées aux cordes et grand choc (mes. 8-9)

1 **Tempétueux** ♩ = 164

3/8

unis.

VIOLONS I

unis.

VIOLONS II

div. 3 3

ALTOS

div. 3 3

VOLONCELLES

arco 3

CONTREBASSES

ff

ff

ff^v

ff^v

ff

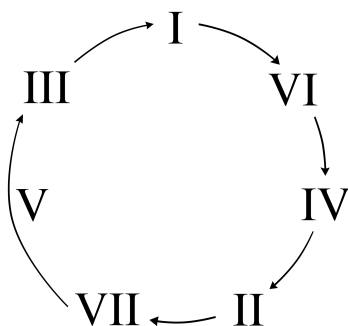
Figure 3.3 : Harmonisation du mode synthétique Y (mes. 74-79)

I 7 $\flat 5$ 3 II 7 $\sharp 5$ 3 III 7 IV 7 + V 7 VI 7 VII 7 (I) 7 $\flat 5$ 3

Cette harmonisation du mode synthétique Y soutient la mélodie du troisième tableau B (mes. 74 à 79), qui est jouée d'abord par le hautbois et la trompette, puis par deux violons

solos. La progression harmonique, commençant sur le premier degré, effectue des sauts de tierce vers le grave, de manière analogue au cycle des quintes dans l'harmonie fonctionnelle. Entre les VII^e et III^e degrés, la progression subit une déviation⁶⁵, c'est-à-dire qu'elle exécute un saut de n'importe quel degré (le VII^e, en l'occurrence) vers le dernier degré (le III^e), sans passer par le pénultième degré (le V^e). La combinaison de cette déviation au changement de métrique, qui délaisse celle en 3/4 au profit de celle en 4/4 à la mesure 79, et à l'accent orchestral amené par le crescendo de la mesure précédente et par l'entrée des clarinettes, des bassons et du tam-tam, contribue à la sensation auditive de précipitation vers la fin de ce passage.

Figure 3.4 : Progression harmonique en cycle de tierces (mes. 74-79)



L'analyse harmonique du troisième tableau B regroupe la mélodie jouée par le hautbois puis par les deux violons, l'harmonie complète chez les cors, de même que les chiffrages d'accords de la progression harmonique (voir fig. 3.5).

En troisième lieu, la progression d'accords par note pivot, qui est utilisée dans toutes les transitions de *Miniature pour orchestre n° 1*, consiste en la succession d'un nombre d'accords égal ou inférieur au nombre de notes que contient chacun d'entre eux, et qui ont une seule note en commun. Par sa qualité de point central autour duquel les autres notes gravitent, cette dernière est la représentation métaphorique de Novecento, seul élément de la scène ne semblant pas être affecté par le tumulte des vagues.

⁶⁵ Le terme « déviation » est emprunté à Beaudet, L., & Ménard, S.-A. (2016). L'œil qui entend, l'oreille qui voit. Repéré le 29 août 2016 à <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/deviation.htm>

Figure 3.5 : Analyse harmonique du troisième tableau B (mes. 74-80)

74 **5** Large, douloureux ♩ = 54

Htb. 1 *mp* *expressif* *pp*

Cors 1, 3 *p*

Cors 2, 4 *p*

Vlns. I *pp* *mp* 2 vlms solo, div.

I 6 #4 3 VI+2 IV 7 + II

78 *en resserant*

Cors 1, 3 *mf* *p*

Cors 2, 4 *mf* *p*

Vlns. I *mf* *mp* *tutti* *unis.*

VII 7 #5 3 III 7 I 6 #4 3

À titre d'exemple, les quatre accords de septième de dominante de la mesure 93 (*Fa*, *La bémol*, *Si* et *Mi bémol*) ont en commun la note *Mi bémol* : celle-ci y occupe successivement les rôles de septième, de quinte, de tierce puis de tonique, et est positionnée dans la partie supérieure de l'accord, de manière à être mise en évidence.

La structure harmonique de cette mesure est répétée à la tierce majeure supérieure dans chacune des trois mesures qui lui succèdent, ce qui fait donc s'enchaîner les notes communes *Mi bémol*, *Sol*, et *Si*. Par souci de continuité harmonique, ces dernières sont réutilisées dans les mesures suivantes. En effet, ce passage culmine à la mesure 97 sur une texture *polyharmonique* qui combine d'une part, dans la partie supérieure, un accord augmenté de *Fa* sur le premier temps, et de *Sol* sur les deux derniers temps – ce dernier étant la combinaison

simultanée des notes communes de la progression des mesures précédentes –, et d'autre part, une ligne de basse au profil arpégé jouée sur l'accord augmenté de *Fa*.

Figure 3.6 : Modulation par décalage à la tierce majeure (mes. 93-96)

93 **de plus en plus animé**

Cr. ang. *mp* *cresc.*

Cl. 1 (La) *mp* *cresc.*

Cl. 2 (La) *mp* *cresc.*

Bsn. 1, 2 *mp* *cresc.*

F⁷/C A^{b7}/C B⁷ E^{b7}/G A⁷/E C⁷/E E^{b7} G⁷/B C^{#7}/G[#] E⁷/G[#] G⁷ B⁷/D[#]

De manière analogue, les notes pivot de la progression entre les accords de septième de dominante des mesures 56 à 58, qui sont tour à tour *Ré dièse*, *Sol* et *Si*, forment l'harmonisation de la mesure suivante sur l'accord augmenté de *Sol*, auquel est ajoutée, en plus des nombreuses appoggiatures chromatiques, une septième mineure à la basse. De façon similaire, dans la progression qui s'étend des mesures 79 à 83, les quatre accords de septième mineure et quinte diminuée sur *Fa dièse*, *La*, *Do*, et *Ré*, ont tous en commun la note *Do*. Après avoir répété la même structure harmonique en transposant trois fois vers l'aigu, cet enchaînement aboutit à la mesure 84 sur un accord de *Mi bémol* augmenté qui partage avec les accords des mesures qui le précède sa tonique (*Mi bémol*) et sa médiane (*Sol*).

Matériau mélodique

À chacun des deux tableaux de la pièce correspond leur élément mélodique principal : pour les tableaux A, il s'agit des cris d'oiseaux sarcastiques, et pour les tableaux B, du thème mélancolique.

En premier lieu, les cris d'oiseaux sarcastiques sont composés d'appoggiatures de secondes majeures et de sauts de septièmes mineures sur un rythme saccadé que ses articulations variées contribuent à accentuer. La sonorité pointue et suraiguë du piccolo, de même que celle de la clarinette en *Mi bémol*, plus nasillarde, coincée et presque sarcastique dans son essence même, imitent le cri des oiseaux qui rôdent parfois à proximité des navires en mer et qui sont la source, pour bien des marins, d'un certain nombre de superstitions⁶⁶, notamment en lien avec le mauvais temps (l'albatros) et la mort (le goéland et la mouette).

Figure 3.7 : Cris d'oiseaux de piccolo (mes. 14-17, 30-34), puis de clarinette (mes. 64-72)

The figure displays three staves of musical notation for bird cries. The first two staves are for Piccolo (Picc.) and the third is for Clarinette (Mi bémol). Each staff contains two systems of music, separated by a double bar line. The first system of each staff is marked 'mp en dehors' and the second is marked 'ff'. The Piccolo staves have a '2' above the second system, indicating a second ending. The Clarinet staff has a 'f' and 'f < ff' marking in the second system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

En second lieu, le thème mélancolique tient son caractère à la fois de la souplesse de son rythme et de son profil mélodique, de la dissonance de plusieurs de ses nombreux sauts, et de la langueur de sa fin en descente chromatique. Si sa première phrase musicale⁶⁷ conjugue les modes de *Si myxolydien* et de *Fa dièse éolien*, tous deux relativement proche du mode synthétique Y, sa deuxième phrase⁶⁸ est composée exclusivement du mode X transposé au

⁶⁶ Bottet, B. (2008). *Croyances & superstitions des gens de mer*. Paris: Éd. Alternatives.

⁶⁷ Mes. 44, premier temps, troisième croche de triolet à mes. 47, premier temps.

⁶⁸ Mes. 47, premier temps, troisième croche de triolet à mes. 50.

demi-ton inférieur. À chacune de ses occurrences, le thème mélancolique est coloré par d'autres instruments⁶⁹.

Figure 3.8 : Mélodie de clarinette et accompagnement de cordes (mes. 43-50)

The musical score for measures 43-50 is presented in two systems. The first system (measures 43-46) features a clarinet melody in the upper staff, marked *mp* *expressif*, with triplets and slurs. The string accompaniment in the lower staves consists of sustained chords, marked *p* (piano). The second system (measures 47-50) continues the clarinet melody, which ends with a double bar line. The string accompaniment also continues, with some measures marked *mp* (mezzo-piano). The time signature is 3/4.

Métrique

La métrique des différentes sections de la pièce, caractéristique de chacune d'entre elles, est en adéquation avec leurs référents extramusicaux. En effet, si la métrique essentiellement irrégulière et très changeante des tableaux A souligne l'imprévisibilité de la tempête tout en dépeignant l'agitation du personnage de Tim Tooney, la métrique régulière et nettement plus constante des tableaux B incarne la quiétude des accalmies tout en traçant le portrait de l'imperturbabilité de Novecento.

Les deux tableaux suivants montrent respectivement l'évolution de la métrique du premier tableau A et des deuxième et troisième tableaux B.

⁶⁹ Ce procédé d'orchestration sera décrit dans la section « caractère, coloration et doublure ».

Tableau 3.2 : Métrique du premier tableau A (mes. 8-41)

	TABLEAU A						1 ^{ER} DÉVELOPPEMENT			2 ^E DÉVELOPPEMENT			
MÉTRIQUE	3/8	5/8	4/8	3/8	5/8	4/8	Alt. 4/8 & 3/8	2+3/8	Alt. 4/8 & 3/8	5/8	4/8	2/8	3/8
NOMBRE DE MESURES	2	2	1	1	2	1	4	1	8	2	2	1	7

Tableau 3.3 : Métrique des deuxième et troisième tableaux B (mes. 42-61)

	LARGE, DOULOUREUX		LÉGÈREMENT PLUS ALLANT		
MÉTRIQUE	3/4	4/4	3/4	2/4	3/4
NOMBRE DE MESURES	7	2	4	1	6

Orchestration

De manière à contribuer à l'évocation des images du texte, l'orchestration de la pièce forge le caractère de ses différentes sections, met en lumière certains traits de ses mélodies par la coloration, et crée des timbres hybrides à l'aide de doublures instrumentales. Ces dernières sont également mises à contribution pour la puissance et l'attaque qu'elles confèrent à certains traits orchestraux, comme dans le cas des groupes-fusées, que le xylophone et le piano précisent, ou encore de l'attaque que ce dernier apporte dans les passages stratifiés.

À ce sujet, sans être par essence une technique d'orchestration autant qu'un type de texture polyphonique, le procédé de stratification est considéré ici par l'intermédiaire de l'orchestration parce que c'est elle qui le met en évidence. La stratification consiste en la superposition de plusieurs lignes mélodiques indépendantes, et évoque ainsi le foisonnement de la nature par la fébrilité qu'il procure au discours musical.

Caractère, coloration et doublure

Le caractère des différentes parties de la pièce est tributaire du pouvoir d'évocation de l'orchestration qui les soutient. Dans l'introduction de la pièce, comme dans sa réexposition, le

caractère mystérieux des *trémolos* des violons, des batteries des altos et des roulements de timbales – tous très doux – contraste avec le caractère menaçant des cuivres, joués dans leur registre grave en disposition serrée, et notamment avec les sourdines aux trombones (voir fig 3.9). Cette atmosphère ambivalente délaisse progressivement son côté mystérieux au profit de son aspect menaçant dans l'exposition du premier tableau A en multipliant les crescendos et les grands accents fortissimo orchestraux. Par ailleurs, l'idée de péril que ces derniers sous-tendent est appuyée notamment par la sonorité perçante du xylophone, et par la puissance de la caisse claire et de la grosse caisse. L'ambiance atteint sa pleine métamorphose dans le premier développement du tableau A, où la multiplication des plans orchestraux, par leur stridence, leur foisonnement et leurs accents, produit un effet à la fois effrayant et turbulent.

La coloration fait quant à elle ressortir les éléments importants du profil mélodique du thème mélancolique. À son apparition dans le premier tableau B, où il est interprété par la clarinette 1 en *La*, il est déclenché par l'arpège de la harpe, avant d'être doublé momentanément, sur son premier sommet mélodique sur les notes *Si* et *La*, par la flûte et le piccolo en octaves, puis brièvement par le hautbois. Sa deuxième phrase est lancée de manière similaire à la première par la harpe et les violons I, qui sont relayés par les flûtes en octaves, et ensuite partiellement par les deux flûtes à l'octave supérieure et le basson 2 à l'octave inférieure. L'accent *mezzo forte* joué par les bois, les cors, les timbales et les cordes accentue la descente chromatique qui l'achève (voir fig. 3.10).

Du point de vue des mélanges des timbres, si la doublure du hautbois par la trompette à l'unisson donne, sur le thème mélancolique des mesures 74 à 77, un résultat relativement hétérogène, n'étant équilibrée que sur quelques notes du registre moyen, celle de la flûte par le cor anglais, des mesures 81 à 83, résulte en une combinaison plus homogène sur l'ensemble de l'ambitus de la mélodie. En effet, bien que cette doublure soit peu usitée, elle s'avère être une bonne alternative à la doublure de la flûte par le hautbois, surtout en ce qui a trait au registre grave de ce dernier : elle « sonne d'excellente manière, et même pour les sons graves de la flûte ; on peut l'employer dans toute l'étendue que donne la tablature du cor anglais⁷⁰ ».

⁷⁰ Koechlin, C. (1955). *Traité de l'orchestration* (volume 2). Paris: Éditions Max Eschig. p. 170.

Figure 3.9 : Caractère à la fois mystérieux et menaçant de l'introduction (mes. 1-7)

Musical Score for Orchestral Introduction

Instruments:

- CLARINETTE 1 (en La)
- CLARINETTE 2 (en La)
- BASSONS 1/2
- CORS en Fa 1/3
- CORS en Fa 2/4
- TROMPETTE en Do 1
- TROMPETTES en Do 2/3
- TROMBONES 1/2
- TROMBONE 3
- TIMBALES [F# A# C E]
- VIOLONS I
- VIOLONS II
- ALTOS
- VOLONCELLES
- CONTREBASSES

Key Performance Indicators:

- Tempo:** Latent ♩ = 82 div.
- Time Signature Change:** 3/4 to 5/4 at measure 6.
- Dynamics:** pp, p, mf, sf, ppp, ppp>ppp, ppp, p>pp, unis., arco, pizz.
- Articulation:** Sourd., div., unis., arco, pizz.

Figure 3.10 : Coloration du thème mélancolique (mes. 44-50)

The musical score for measures 44-50 is presented in two systems. The first system (measures 44-47) features the following parts:

- Fls. Htbs.:** Flute and Horn parts with triplets and dynamic markings *p* and *p*.
- Cl. 1 (La):** Clarinet 1 part with triplets and dynamic marking *mp expressif*.
- Bsn. 1, 2:** Bassoon 1 and 2 parts, mostly resting, with a *pp* marking at the end.
- Hp.:** Harp part with a triplet and dynamic marking *p*.
- Vlns. I:** Violin 1 part with a triplet and dynamic marking *p*.

The second system (measures 48-50) features the following parts:

- Fls. Htbs.:** Flute and Horn parts with triplets and dynamic markings *mp* and *mp*.
- Cl. 1 (La):** Clarinet 1 part with triplets and dynamic marking *mp*.
- Bsn. 1, 2:** Bassoon 1 and 2 parts with triplets and dynamic markings *p* and *mp*.
- Hp.:** Harp part with triplets and dynamic marking *mp decresc.*.
- Vlns. I:** Violin 1 part with triplets and dynamic marking *mp*.

Au début de la réexposition de l'introduction, la doublure à l'unisson de la flûte par le basson, autre combinaison assez rare, fonde le volume de la première dans la sonorité pointue du second dans une hybridation donnant l'illusion d'un timbre inouï. Les broderies de la harpe et du glockenspiel, de même que le roulement de tam-tam, en renforcent le caractère quelque peu surnaturel.

Figure 3.11 : Mélodie de la flûte et du basson à l'unisson, et fond de cordes (mes. 85-89)

The musical score for measures 85-89 is presented in three staves. The top staff is for Flute 1 (Fl. 1), the middle for Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1, 2), and the bottom for Violins II A. The time signature is 3/4. A tempo marking of 60 beats per minute (♩ = 82) is indicated. The Flute and Bassoon parts play a melodic line with triplets and slurs, starting with a piano (p) dynamic. The Violins II A part provides a harmonic foundation with chords, marked with piano-piano (pp), piano (p), mezzo-piano (mp), and piano (p) dynamics.

Stratification

L'écriture stratifiée, par laquelle plusieurs motifs mélodiques et rythmiques s'enchaînent, se chevauchent et se superposent les uns aux autres, confère aux passages tempétueux leur effervescence et la sensation de tourbillonnement qui en résulte. De manière à ne pas sombrer dans un total chaos, la prolifération des motifs de stratification est éclairée par l'écriture par groupes orchestraux.

À titre d'exemple, le premier développement du tableau A est composé de neuf strates. En ordre d'apparition, les relais de triples croches staccato (fl., cl. et trp.) se superposent aux cinq accents de la mesure 21, qui forment le seul élément commun à presque tout l'orchestre dans les passages tempétueux. Ceux-ci sont enchaînés avec les échos (c. cl., trps. et tbns.), qui se chevauchent aux trois accords augmentés accentués (cors et bsns.). Ces derniers sont eux-mêmes superposés aux glissandos (tbns., as., vcs. et cbs.) et aux accents syncopés des percussions (timb., t.-t., c. cl. et gr. c.). Alors que ceux-ci s'entremêlent au motif de triolets (as. et vcs.), lui-même coïncidant avec les broderies en triples croches (vlms. et vcs.), les vagues chromatiques (picc., fl. et cls.) fournissent une des seules composantes legato de ce passage stratifié. Après les quelques mesures suivantes, au cours desquelles ces motifs sont répétés et développés⁷¹, tous se rejoignent enfin sur le grand choc de la mesure 29.

⁷¹ Motif d'appogiature (vlms., puis as., vcs. et cbs.), vagues chromatiques (cls.), notes répétées en triolets (cors).

Figure 3.12 : Stratification des passages tempétueux (mes. 21-25)

Création

La pièce *Miniature pour orchestre n°1* est une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal reçue en 2015 à l'issue du Concours de composition de l'Université de Montréal. Elle a été créée par l'OSM le 2 février 2016 dans le cadre de la série des concerts « Immersion symphonique », destinée à initier les jeunes de niveau secondaire à la musique classique.

En raison d'une entente de non-diffusion avec l'Association des musiciens de l'OSM et l'Orchestre symphonique de Montréal, l'enregistrement de la création de la pièce est rendu accessible exclusivement aux membres du jury du présent mémoire, et doit demeurer non téléchargeable et non archivé de manière permanente. Il ne peut donc être diffusé de quelque manière que ce soit, incluant, mais sans s'y limiter, par l'intermédiaire de la mise en ligne sur Internet.

Conclusion

Les trois axes préconisés par la présente étude – à savoir la musique de scène, le mélodrame et la musique à programme – ont permis de fournir un éclairage complémentaire sur les relations qu’entretiennent texte et musique. Le fait qu’ils diffèrent en fonction de la présence ou non de la voix parlée, du niveau de proximité métaphorique entre le texte et la musique, et de leur rapport hiérarchique a ouvert la voie à une appréciation multifacette de la relation entre le verbe et le son.

En permettant ainsi l’expression des états d’âme des personnages et des situations, de même que la mise en place des lieux et des atmosphères dans lesquels ces derniers évoluent, et en anticipant ou en rappelant des éléments de l’intrigue, les trois genres musicaux ont contribué à mettre en lumière quelques-uns des nombreux vecteurs d’influence mutuelle entre les disciplines littéraire et musicale. En outre, la coexistence du concret et de l’abstrait, inhérente à la présence de référents extramusicaux dans ces trois genres, a elle aussi révélé certains de ces vecteurs par sa capacité à diriger l’intérêt du spectateur et à accentuer l’action dramatique.

La contribution des techniques de composition dans l’évocation des idées et des images me fait poser un regard nouveau sur mon propre langage musical. En effet, l’analyse des trois pièces du présent mémoire a permis de révéler la récurrence de certains procédés compositionnels, comme la mouvance harmonique, les modulations par décalage, les modes synthétiques, l’harmonisation modale, l’utilisation des séries en dehors du sérialisme strict et la mise à contribution de l’orchestration afin d’évoquer les lieux et les atmosphères. Si la composition de ces pièces a bénéficié de l’utilisation stricte de ces procédés, c’est surtout les extrapolations que j’en ai tirées qui ont fait le plus avancer mon discours musical.

Cela étant dit, la musique de scène, le mélodrame et la musique à programme ne sont évidemment pas les seuls genres musicaux où se rencontrent le texte et la musique. À cet égard, il serait intéressant de voir, d’une manière analogue à celle utilisée dans le présent mémoire, comment ces derniers interagissent dans le théâtre musical (*musical*), dans lequel des performances chantées et dansées sont intégrées à un cadre dramatique, ou encore, dans l’univers de la musique populaire, dans le slam, qui unit la déclamation de poésie urbaine à un

accompagnement musical. Il en va de même pour les genres n'étant pas destinés à la performance en direct, comme le cinéma et la musique acousmatique, et où la relation entre texte et musique jouit, en vertu de la puissance du montage et de l'édition numérique, de la possibilité d'être articulée avec une précision quasi infinie. C'est par ailleurs dans ces directions que s'orienteront mes prochaines recherches et expérimentations musicales.

Bibliographie

- Adler, S. (2011). *Étude de l'orchestration*. Paris: Éditions Henry Lemoine.
- Asafiev, B. (2003). La musique dans le drame: À propos du *Revizor* de Vsevolod Meyerhold. Dans L. Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle* (p. 65-67). Paris: Publications de la Sorbonne.
- Baricco, A. (1999). *Novecento : pianiste : un monologue*. Paris: Mille et une nuits.
- Beaudet, L., & Ménard, S.-A. (2016). L'oeil qui entend, l'oreille qui voit. Repéré le 29 août 2016 à <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/deviation.htm>
- Bottet, B. (2008). *Croyances & superstitions des gens de mer*. Paris: Éd. Alternatives.
- Branscombe, P. (2001). Melodrama. *Oxford Music Online*. Repéré le 20 janvier 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18355>
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet Chastel.
- Codini, Camille, & Senga (1912, 26 octobre). Professeur de spiritisme. *Le Passe-temps*, 18(459), 418. Repéré le 9 octobre 2014 à <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2273017>
- Cooke, P. (2001). Heterophony. *Grove Music Online*. Repéré le 22 février 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12945>
- Cormac, J. (2013). From Tragedy to Melodrama: Rethinking Liszt's *Hamlet*. *Nineteenth-Century Music Review*, 10(1), 29-55. doi: 10.1017/S1479409813000037
- Couprie, P. (2001, 31 octobre). *La voix dans la musique électroacoustique : approches analytiques*. Communication présentée lors d'une Journée d'étude à l'Université de Rennes, France.
- Debussy, C. (1897-99). *Nocturnes*. Leipzig: Edition Peters.
- Delalande, F. (1989). La Terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique. *Analyse musicale*, 3(16), p. 76.
- Desjardins, P.-L. (2016). *Nuit vertineigeuse*. Document inédit.

- Euripide (1988). *Tragédies II*. (Traduit par M. Delcourt-Curvers). Paris: Gallimard.
- Euripide, & Sartre, J.-P. (1966). *Les Troyennes*. Paris: Gallimard.
- Evangelista, J. (1990). Pourquoi composer de la musique monodique. *Circuit : musiques contemporaines*, 1(2), 55-70.
- Gould, E. (2011). *Behind bars : the definitive guide to music notation*. London: Faber Music.
- Hibberd, S. (2010). *En musique dans le texte : Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg* (compte rendu). *Music and Letters*, 91(1), 112-115.
- Kœchlin, C. (1954-1959). *Traité de l'orchestration (4 volumes)*. Paris: Éditions Max Eschig.
- Lockhart, E. (2014). Pimmalone : Rousseau and the Melodramatisation of Italian Opera. *Cambridge Opera Journal*, 26(1), 1-39.
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical*. Paris: A. Leduc.
- Miro, H., & Montigny, L. (1907, 14 décembre). Pauvre Noël. *Le Passe-temps*, 13(332), 560-562.
Repéré le 9 octobre 2014 à <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2272891>
- Naito, Y. (2002). *La pensée musicale de Rousseau*. (Thèse de doctorat, Université Kansai). Repéré le 21 janvier 2016 à
http://www.academia.edu/6300615/Le_Pygmalion_de_Rousseau_et_son_esthétique_de_l'opéra
- Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Édition.
- Normandeau, R. (2010, 21-14 juin). *A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer*.
Communication présenté Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference, Shanghai. Repéré le 5 mars 2016 à www.ems-network.org
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton.
- Picard, T. (2006). *En musique dans le texte : Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg* (compte rendu). *Revue de musicologie*, 92(2), 423-427. doi: 10.2307/20141686
- Rimsky-Korsakov, N. (1964). *Principles of orchestration with musical examples drawn from his own works*. (Traduit par E. t. b. E. Agate). New York: Dover.

- Ross, T. (1970). *The art of music engraving and processing: A complete manual, reference and text book on preparing music for reproduction and print*. Miami: Hansen Books.
- Roy, S. (2000). *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris: Harmattan.
- Sala, E. (1998). Mélodrame : Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique. *Revue de musicologie*, 84(2), 235-246.
- Salzman, E., & Dési, T. (2008). *The new music theater : seeing the voice, hearing the body*. Oxford ; Toronto: Oxford University Press.
- Savage, R. (s.d.). Incidental music. *Grove Music Online*. Repéré le 8 septembre 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43289>
- Schaeffer, P. (1973). *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil.
- Slawson, W. (1985). *Sound color*. Berkeley: University of California Press.
- Smalley, D. (1986). Spectro-morphology and Structuring Processes. Dans S. Emmerson (dir.), *The Language of electroacoustic music* (p. 61-93). London: Macmillan.
- Stacey, P. F. (1989). Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*, 5(1), 9-27. doi: 10.1080/07494468900640501
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century: A practical guidebook*. New York: W.W. Norton.
- Stravinsky, I. (1997). *Petrouchka : burlesque in four scenes : revised 1947 version*. London: Boosey & Hawkes.
- Tucker, G. M., & Chalmers, K. (s.d.). Programme music. *Oxford Music Online*. Repéré le 8 septembre 2016 à <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>
- Waeber, J. (2005). *En musique dans le texte: Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren.
- Waeber, J. (2013). Le mélodrame au-delà de l'opéra. Sur le Pygmalion de Rousseau. *Nouvelle revue d'esthétique*, 12(2), 23-32.
- Wagner, R. (1973). *Tristan und Isolde*. New York: Dover.

MARC-ANDRÉ PERRON

Texte d'EURIPIDE
dans une adaptation de JEAN-PAUL SARTRE

LES TROYENNES

Tragédie en deux actes et douze scènes

Dans une mise en scène de JACINTHE GILBERT
Une production de THÉÂTRE OMNIVORE

2013-2014

PERSONNAGES ET INTERPRÈTES

Hécube | *Jeanne Ostiguy*
Talthybios | *Mathieu Hébert*
Cassandre | *Béatrice Aubry*
Andromaque | *Émilie Allard*
Ménélas | *Tommy Lavallée*
Hélène | *Joëlle Lanctôt*

LE CHOEUR

*Rosie-Anne Bérubé-Bernier, Sarah Bourdon, Sarah Laflamme,
Ève Mangin, Andréanne Marchand-Girard,
Gabrielle Roy Lemay, Ève Sévigny et Catherine Tremblay-Lebeau*

DEUX GARDES

Samuel Bleau et Jérémie Earp-Lavergne

CONCEPTION, SCÉNOGRAPHIE ET PRODUCTION

DÉCORS ET COSTUMES

Adam Provencher
Marie-Josée Allard (ass.)
Annie Desrosiers (ass.)

ÉCLAIRAGES

Maryse Gagnon et Adam Provencher

MUSIQUE

Marc-André Perron

DIRECTION VOCALE

Émilie Allard

CHORÉGRAPHIES ET MOUVEMENT SCÉNIQUE

Alessandra Rigano

PHOTOGRAPHIE

Éva-Maude Tardif-Champoux

MISE EN SCÈNE

Jacinthe Gilbert

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE

Emilie Carrier-Boileau et Maryse Gagnon

DIRECTION TECHNIQUE ET DE PRODUCTION

Maryse Gagnon

PRODUCTION

Théâtre Omnivore

LES TROYENNES

Texte d'EURIPIDE
dans une adaptation de JEAN-PAUL SARTRE


Tragédie en deux actes et douze scènes

MARC-ANDRÉ PERRON
(1989)

Scène I-III

Lent ♩ = 50

MISE EN SCÈNE (M.E.S.) : Les femmes sont étendues au sol, intertes; au milieu, Hécube.

TEXTE		POSÉIDON	(POSÉIDON)	(POSÉIDON)
		1. Moi, Dieu de la Mer, Poséidon, j'ai quitté mes Néréides, les vives danseuses des abysses et je viens regarder flammes et flocons noirs, ce qui fut <u>Troie</u> .	(1.) Il n'en restera rien. Les Grecs ont tout saccagé.	(1.) C'est fini, à présent : leurs vaisseaux sont prêts, on attend le vent.

SOPRANOS
 MEZZOS
 ALTOS
 TAM-TAM
 RIQQ
 PERCUSSIONS
 DOUMBÈK
 BENDIR
 GROSSE CAISSE
 OUD
 CLARINETTE en SI \flat
 2 DIDGERIDOOS
 (ou 1, resp. circ.)
 Violon I
 Violon II
 ALTO
 VIOLONCELLE
 CONTREBASSE
 TRAME ÉLECTRO-ACOUSTIQUE

LES TROYENNES

retenu _ _ _ _ au T°

(POSÉIDON)

(1.) C'est *moi* qui suis vaincu.
Qui desservira mon culte?
Qui me rendra les honneurs
sur cette terre brûlée?

(POSÉIDON)

(1.) Ce n'est pas le courage qui a gagné,
mais la ruse. Les Troyens sont morts. Tous.

(POSÉIDON)

(1.) Voici les Troyennes. Cette femme, à plat ventre, c'est la pauvre reine. Elle pleure son mari et ses fils.

4
6

LES TROYENNES

retenu - - - - au T°

Txt. (POSÉIDON)
(1.) Ce n'est pas le courage qui a gagné,
mais la ruse. Les Troyens sont morts. Tous.

(POSÉIDON)
(1.) Voici les Troyennes. Cette femme, à plat ventre,
c'est la pauvre reine. Elle pleure son mari et ses fils.

(POSÉIDON)
(1.) C'est moi qui suis vaincu.
Qui desservira mon culte?
Qui me rendra les honneurs
sur cette terre brûlée?

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

12

Txt.

(POSÉIDON)

(1.) Qu'ai-je à faire de ces ruines? Cité de gloire, adieu!
Adieu remparts, crêneaux, beaux donjons, mon oeuvre. Adieu.

HÉCUBE

18. Debout! Pauvre vieille
[...] comme une barque
dans la tempête.

(HÉCUBE)

(18.) Non. Les malheureux
[...] Je chanterai.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

*pp**mp**pp**mp**pp**p**espress.**mp**pp**mp**pp**p**mp**pp**p**mp**pp**p**mp**n**n*Son des cordes (mes. 14)
traité par granulation et bouclé

Ressac

n

Txt.

M.E.S.: Hécube se redresse.

(HÉCUBE)

(18.) Navires, beaux navires, il y a dix ans de cela, où donc alliez-vous?

Vos rameurs peinaient, vos proues fendaient la mer violette, vous glissiez d'un port à l'autre,
où donc alliez-vous?

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Ressac

n

The musical score is written for a large ensemble. The vocal parts (Soprano, Mezzo, Alto) are mostly rests, indicating they are silent during this section. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Oud, Clarinet, Didgeridoo, Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Electronic elements (Tr. électro., Ressac). The score is in 3/8 time and includes lyrics in French. The vocal parts are mostly rests, while the instrumental parts have specific musical notation including notes, rests, and dynamics like 'mp' and 'arco'.

Plus agité

24

Txt.

(HÉCUBE)

(18.) Vous alliez chercher la Grecque infidèle Hélène, épouse de Ménélas, et vous portiez la mort aux Troyens.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1


Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Plus agité

près du chevalet  le plus discrètement possible

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

LES TROYENNES

retenu ----- 2 au T° ♩ = 76

8
28

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

l.v.

p

retenu ----- 2 au T° ♩ = 76

p

p

p

p < >

33

Txt.

(HÉCUBE)

(18.) Navires, beaux navires, vous avez mouillé dans nos havres et des hommes de fer ont sauté de vos ponts
il y a dix ans de cela.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

*mp**mp**mp**mp**mp**mp*

10
38

Txt.

(HÉCUBE)

(18.) Aujourd'hui vous allez repartir et vous m'emporterez, moi l'aïeule; le visage ruiné, la tête rase, je servirai chez un autre.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

retenu - - - - -

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

44

au T°

Txt.

(HÉCUBE)

(18.) Fallait-il massacrer mon peuple, plonger des femmes dans le deuil et me précipiter dans l'abjection pour la gloire de ramener chez les Grecs la honte de la Grèce?

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

au T°

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Ressac - cont.)

LES TROYENNES

12
48

HÉCUBE

(18.) Debout! Veuves Troyennes [...]
gémissons sur notre sort.

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

fp

sfz

fp

sfz

l.v.

fp

sfz

fp

sfz

fp

sfz

fp

sfz

fp

sfz

(Ressac - cont.)

n

3 Statique Sans rigueur ♩ = 80

Txt. CORYPHÉE 19. Tes cris ont percé la toile de ces tentes, Hécube, et la peur crevant nos poitrines, s'est glissée dans nos cœurs. (CORYPHÉE) (19.) Que vas-tu nous apprendre? HÉCUBE 20. Regardez les bateaux dans la crique. UNE FEMME 21. Les Grecs ont cargué les voiles. UNE AUTRE 22. Je vois des hommes qui portent des rames. TOUTES 23. Ils vont partir.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Respirations alternées ad. lib. *mp*

[m] [ou] [m] [ou] [m] [ou]

l.v.

fpp

pp > *n*

3 Statique Sans rigueur ♩ = 80

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

le plus discrètement possible

sur la touche

pp *mp*

pp *mp*

pp *mp*

pp *mp*

arco

pp *mp*

Tr. électro. Son des cordes (mes. 52) traité par granulation et bouclé

n *n*

LES TROYENNES

14
60

Txt.

CORYPHÉE

24. Venez apprendre votre sort, les Grecs préparent leur retour,
quittez vos tentes, toutes!

HÉCUBE

25. Ah! non. Pas toutes. Toutes sauf Cassandre!
Empêchez-la de sortir : elle est folle. Épargnez-moi du moins ce comble
du malheur : rougir devant des Grecs.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

The musical score is written for a large ensemble. The vocal parts (Soprano, Mezzo, Alto) have lyrics in French. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Oud, Clarinet, Didgeridoo, Violin I and II, Alto, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *mp*. There are also performance instructions like "sur la touche" and "Passer progressivement d'une voyelle à l'autre.".

* Passer progressivement d'une voyelle à l'autre.

66

Txt. UNE FEMME 26. Qu'est-ce qu'ils vont faire? Nous tuer sur place? UNE AUTRE 27. Nous arracher à notre terre, nous emporter sur l'eau? HÉCUBE 28. Je ne sais qu'une chose, le pire est sûr.

Sop.

Mez.

Div.

Alt.

[u] [ou] [u] [œ]

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

LES TROYENNES

16
71

4 Dououreux et solennel (♩ = ♩)

(HÉCUBE)

(28.) Esclave. De qui? Où? En Argos? À Phthia? Sur une île de mer?

Vieillard piteuse, plus morte que vive, inutile frelon dans une ruche étrangère,
à quoi puis-je servir?

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

a2 : respirations alternées ad lib.
a1 : respiration circulaire

4 Dououreux et solennel (♩ = ♩)

jeu naturel

jeu naturel

jeu naturel

pizz.

Vagues qui se brisent

77

(HÉCUBE)

(28.) Je me tiendrai jour et nuit devant une porte,
ou bien je garderai des enfants, à moins que je ne fasse le pain.

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Vagues qui se brisent - cont.)

Sop.
 Mez.
 Alt.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Oud
 Cl.
 Didg.
 Vln. I
 Vln. II
 A.
 Vc.
 Cb.
 Tr. électro.

Dynamics: *n*, *quasi mp*, *p*, *pp*.
 Vocalizations: [u], [œ], [ou].
 Performance markings: *quasi mp*, *p*, *pp*.

LES TROYENNES

18
82

Txt.

(HÉCUBE)
(28.) Guenille, ô mon triste corps, on te couvrira
de guenilles, tu coucheras sur la terre nue.

(HÉCUBE)
(28.) Et j'étais reine de Troie!

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Vagues qui se brisent - cont.)

p

cresc. poco a poco

mp

[ou]

cresc. poco a poco

mp

[u]

[u]

p

3

cresc. poco a poco

3

n

n

p

cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

3

86

86

Txt.

Sop. *mp cresc.* [u] [æ] [a] *f* *n*

Mez. [æ] [a] *f* *n*

Alt. [æ] [a] *f*

Perc. 1

Perc. 2 *f*

Oud

Cl. *f*

Didg.

Vln. I *mp cresc.* *f*

Vln. II *f*

A. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* arco

Tr. électro. (Vagues qui se brisent - cont.)

(Vagues qui se brisent - cont.)

Txt.

29. Si je tourne et retourne ma navette,
ce ne sera plus jamais sur les métiers de l'Ida.

30. Je n'ai plus de famille,
ma maison a brûlé.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

C1.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Vagues qui se brisent - cont.)

Txt. (UNE AUTRE)
(30.) Je regarde ces murs roussis par le feu
et je sais que je les vois pour la dernière fois. Aïe, aïe, aïe, aïe!

CORYPHÉE
31. Tais-toi! Garde ta patience,
les pires souffrances sont à venir.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

(Vagues qui se brisent - cont.)

102

au T°

Txt. UNE FEMME UNE AUTRE LA PREMIÈRE
 32. Y a-t-il des souffrances pires? 33. Oui. Un Grec, peut-être, une nuit te mettra de force dans son lit. 34. Cette nuit-là, je la maudis d'avance pour l'horreur qu'elle cache dans sa nuit.

Sop.
 Mez.
 Alt. *mp* [u] [ou]
 Perc. 1 *mp* *quasi mf*
 Perc. 2 *mp* *quasi mf*
 Oud *quasi mf*
 Cl. *quasi mf*
 Didg.
 Vln. I *mp* *quasi mf*
 Vln. II *mp* *quasi mf*
 A. *mp* *quasi mf*
 Vc. *mp* *quasi mf*
 Cb. *quasi mf* pizz.
 Tr. électro. (Vagues qui se brisent - cont.)

UNE FEMME

35. Déracinée, arrachée à l'Asie, il me faudra vivre et mourir en Europe.
Cela veut dire : en enfer.

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

(Vagues qui se brisent - cont.)

Cris de femmes et d'enfants,
de plus en plus dense.

Tr. électro.

*n**n*

111

Txt.

UNE AUTRE
36. Peut-être serai-je
porteuse d'eau.

UNE AUTRE
37. Si le sort me désignait pour être servante en Attique
ou sur la terre féconde du Pénée aux pieds de l'Olympe!

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

mp

[ø]

[ou]

[(u)]

*de plus en plus pesant**de plus en plus pesant*

(Cris de femmes et d'enfants - cont.)

Txt. (UNE AUTRE)
(37.) On dit qu'il fait bon vivre
là-bas même pour une esclave.

UNE FEMME
38. Tout plutôt que les bords détestés de l'Eurotas.
J'y verrais Hélène triomphante et je devrais obéir à Ménélas, le boucher de Troie.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Cl.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

(Cris de femmes et d'enfants - cont.)

Tr. électro.

119

Ttxt. CORYPHÉE 39. Attention! Quelqu'un! LES AUTRES 40. Qui? CORYPHÉE 41. Un Grec. Comme il court! Il vient nous faire connaître notre sort.

Sop. Ah! Ah!

Mez. Ah! Ah!

Alt. Ah! Ah!

Perc. 1 l.v.

Perc. 2 mp ff

Cl. flz.

Vln. I près du chevalet En resserrant ff

Vln. II près du chevalet ff

A. près du chevalet ff

Vc. près du chevalet 3 9 ff

Cb. arco près du chevalet 8 3 8vb possible - arco ff

Tr. électro. (Cris de femmes et d'enfants - cont.) Impact métallique!

123

(CORYPHÉE)

(41.) C'est fait. Tout est décidé.
Nous n'avons pas quitté notre sol
et déjà nous sommes là-bas,
sur la terre dorieenne, esclaves.

Txt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Impact métallique!

Impact métallique!

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. The vocal part (Coryphée) is in French and consists of four lines of text. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Clarinet, Didgeridoo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal part is marked with a '123' and a '41.' indicating a specific measure. The instrumental parts are marked with '3' and '4' indicating specific measures. The percussion parts are marked with '1.v.' and '2.v.' indicating specific measures. The string parts are marked with '3' and '4' indicating specific measures. The electric triangle part is marked with 'Impact métallique!' indicating specific measures.

7 Calme ♩ = 76

Txt. [M.E.S.: Talhybios arrache Astyanax des mains d'Andromaque; elle quitte péniblement la scène. (Cette scène est sans texte)]

Alt. (solo) *mp* très souple
sempre [a]

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1 *p*

Didg. *p*

Vc. 7 Calme ♩ = 76

Cb. 8

134

Txt.

Alt. (solo)

Perc. 1

Didg.

Cb. *p* V le plus discrètement possible

30 8

Txt.

Alt. (solo)

Sop.

Mez.

Perc. 1

Didg.

Cb.

p légèrement en retrait

[ou]

8

144

Txt.

Alt. (solo)

Sop.

Mez.

Perc. 1

Didg.

Vc.

Cb.

8

148

9

Txt.
 Alt. (solo)
 Sop.
 Mez.
 Alt. *p* légèrement en retrait
 Perc. 1
 Cl.
 Didg.
 Vc.
 Cb.

Txt.

Alt. (solo)

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Cl.

Didg.

Vc.

Cb.

CHOEUR

151. Aurore, douce Aurore, te voilà,
comme hier et comme demain,
légère et gaie. Les Grecs sont revenus, (CHOEUR)
nos maisons brûlent. Nos hommes (151.) Voilà.
sont morts. Mais ta belle lumière L'aube est horriblement belle
seraine caresse gentiment les décombres et les Dieux nous ont abandonnés.
et les flaques de sang.
Notre race va disparaître.
Ils sont en train de tuer Astyanax.

M.E.S.: Les femmes
s'étendent au sol.

M.E.S.: Entre Ménélas

Txt.

Perc. 2

Didg.

Scène XI

10 Non mesuré; suivre le texte des comédiens

Txt. {

CHOEUR	CHOEUR	HÉCUBE	CHOEUR	(CHOEUR)	(CHOEUR)
192. Tu crois	194. Regardez! [...]	195. Zeus,	196. [...] Elle régnera,	(196.) Toi que	(196.) Le navire
qu'il va la tuer?	Elle monte sur son	je t'ai cru juste,	le crime paie.	j'aimais, mon	de Ménélas
[...]	bateau!	je suis folle.	[...]	homme...	prend le large...
	[...]	[...]		[...]	[...]

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

10 Non mesuré; suivre le texte des comédiens

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Son des cordes (mes. 163) traité par granulation et bouclé

Idem (mes. 164)

Idem (mes. 165)

Idem (mes. 166)

Idem (mes. 167)

Idem (mes. 168)

p

mf

mp

n

Txt. HÉCUBE
197. Bon voyage, Hélène,
bon retour et crève en route!

(HÉCUBE)
(197.) S'il est un Dieu, qu'il prenne à deux mains sa foudre, qu'il vise bien,
qu'un éclair déchire le ciel et frappe de plein fouet le pont de ta galère,
qu'il la casse en deux, qu'elle prenne feu, qu'elle sombre.

Sop. *mf* [a]

Mez. *mf* [i] [è] [i] [è] [i]

Alt. *mf* [i] [è] [i] [è]

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I *mf* sur la touche

Vln. II *mf* sur la touche

A. *mf* sur la touche

Vc. *mf*

Cb. *mf*

176

Txt. (HÉCUBE)
 (197.) Et toi, Ménélas, cocu magnifique, crève aussi! Que les bouches de l'eau vous avalent tous les deux
 et vous rejettent noyés sur une plage de ta chère patrie. Toi, putain, verte et gonflée d'eau, on verra si tu es encore belle, et si le crime paie!

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

The musical score for page 35 of 'LES TROYENNES' covers measures 176 to 180. The vocal parts (Soprano, Mezzo, and Alto) are the primary focus, with lyrics in French. The lyrics are: (HÉCUBE) (197.) Et toi, Ménélas, cocu magnifique, crève aussi! Que les bouches de l'eau vous avalent tous les deux et vous rejettent noyés sur une plage de ta chère patrie. Toi, putain, verte et gonflée d'eau, on verra si tu es encore belle, et si le crime paie! The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features several triplets and a forte (f) dynamic. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Oud, Clarinet, Didgeridoo, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written for a full orchestra and vocal ensemble.

Txt.

HÉCUBE

205. Et je croyais au bonheur! La fortune est saoule. Elle titube, se cogne à l'un, à l'autre et ne reste jamais en place.
Il faut qu'un homme soit fou pour se dire heureux avant le dernier moment de son dernier jour.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Div.

Div.

Div.

più f

Son émulant celui d'un acouphène

187

Txt. (HÉCUBE)
(205.) Vous m'avez toujours détestée, Dieux sauvages. Troie vous était odieuse entre toutes les villes.
Nous vous honorions, nous faisons les sacrifices rituellement. En vain.

più f

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

jeu naturel

più f

jeu naturel

più f

jeu naturel

più f

più f

più f

(Son émulant celui d'un acouphène - cont.)

n

Txt.

(HÉCUBE)

(205.) Aujourd'hui nous souffrons l'enfer et vous riez dans votre ciel. Mais vous faites erreur, les Immortels,
il fallait nous détruire dans un tremblement de terre. Personne n'eût parlé de nous!

Unis.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

11

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

The musical score is written for a vocal ensemble and a chamber orchestra. The vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, and Alto) are in 4/4 time, with the Soprano part starting on a high note and the Mezzo-soprano and Alto parts starting on lower notes. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Oud, Clarinet, Didgeridoo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and includes a section marked '11'.

The score is written for a vocal ensemble and a chamber orchestra. The vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, and Alto) are in 4/4 time, with the Soprano part starting on a high note and the Mezzo-soprano and Alto parts starting on lower notes. The instrumental parts include Percussion 1 and 2, Oud, Clarinet, Didgeridoo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and includes a section marked '11'.

196

Txt. (HÉCUBE)
(205.) Nous avons tenu dix ans contre la Grèce entière et ses lpaches alliés, et nous mourons, vaincus par une ignoble ruse.
Dans deux mille ans encore notre nom sera dans toutes les bouches;

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Unis.

3

pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for a scene from 'Les Troyennes'. It features three vocalists: Soprano, Mezzo, and Alto. The lyrics are in French, spoken by Hécube. The instrumental ensemble includes two percussionists, an Oud, Clarinet, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with rehearsal number 196. The vocal parts have lyrics: '(HÉCUBE) (205.) Nous avons tenu dix ans contre la Grèce entière et ses lpaches alliés, et nous mourons, vaincus par une ignoble ruse. Dans deux mille ans encore notre nom sera dans toutes les bouches;'. The instrumental parts include various musical notations such as triplets and pizzicato.

LES TROYENNES

40
201

Txt.

(HÉCUBE)

(205.) on reconnaîtra notre gloire et votre stupide injustice
et vous n'y pourrez rien car vous serez morts depuis longtemps, Olympiens, comme nous.

(HÉCUBE)

(205.) Eh bien! Foudroyez-moi!

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

205

12

CORYPHÉE

208. Tais-toi, nous t'en supplions,
tu vas attirer sur nous
de nouveaux malheurs. Les voici!

(HÉCUBE)
(205.) Lâches!

Txt. []
 Sop. *f* *ff* *Div.* *presque crié*
 Mez. *f* *ff* *Div.* *presque crié*
 Alt. *f* *ff* *Div.* *presque crié*
 Perc. 1
 Perc. 2 *mf*
 Oud *ff*
 Cl. *ff*
 Didg. *ff*
 Vln. I *ff*
 Vln. II *ff*
 A. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff* *arco*
 Tr. électro. Son émulant celui d'un acouphène

n

13 Militaire ♩ = 180

M.E.S.: Les gardes sortent violemment,
tour à tour, toutes les femmes.

(CORYPHÉE)
(208.) On promène des torches sur l'Acropole.
Je vois du feu partout. Qu'est-ce que c'est?

M.E.S.: La musique effectue une boucle
qui s'interrompt abruptement
lorsque la dernière femme, traînée par les cheveux, est sortie.

TALTHYBIOS
209. J'ai donné l'ordre aux officiers d'achever l'ouvrage
et d'incendier tout ce qui tient encore debout.
[...]

M.E.S.: La scène
est vide. Noir.

Ttxt.

Sop.

Mez.

Alt.

Perc. 1

Perc. 2

Oud

Cl.

Didg.

13 Militaire ♩ = 180

Vln. I

Vln. II

A.

Vc.

Cb.

Tr. électro.

Cris de femmes et d'enfants.

MARC-ANDRÉ PERRON

NUIT VERTINEIGEUSE

*Mélodrame pour ensemble et un comédien
sur un poème de Pierre-Luc Desjardins*

Partition complète

INSTRUMENTATION

Comédien

Flûte en *Ut* (prenant Flûte en *Sol*)

Piano

Violoncelle

Percussions (1 instrumentiste)

Vibraphone, cloches tubulaires (*Sol#*, *Sib*, *Do*, *Do#*), cymbale suspendue, gong, tam-tam, caisse claire, grosse caisse

Bande électroacoustique

NOTE DE PROGRAMME

La rigoureuse froideur de l'hiver puis, dans une moindre mesure, l'écrasante chaleur de l'été montréalais, qui ont marqué le processus d'écriture et de composition, teintent de plusieurs manières le texte et la musique de *Nuit vertineigeuse*. Outre les images des caprices des saisons, de la nuit, du silence et de la nature morte, cette dichotomie investit l'état d'esprit du personnage du poème jusque dans sa perte de soi, dans la dissolution de son âme.

Durée d'exécution 10'55"

NUIT VERTINEIGEUSE

3

poème de Pierre-Luc Desjardins

*Désespoir
Ivresse crépusculaire*

Décembre enfouit Montréal sous ses caprices
Les cent clochers m'appellent à l'aide
Angoissant à l'approche de la vague
Impuissants
Pétrifiés devant le furieux jaillissement
Engloutissement

Déluge.
Le ciel déchaîne sa colère
Fureur infinie
Terrible beauté qui nous humilie

Un abyssal décembre
M'emmure dans l'exil citadin
M'éloigne de la salubre naïveté
Qu'offre la nature sauvage
Qu'offre son Eden immunisé
Contre le temps qui tout ravage

Au lendemain du solstice, ma ville confond nuit et jour
Mise à sac par l'hiver, elle succombe à la noirceur
Y résistant d'un zèle artificiellement lumineux
Supernova

Schizophrène Montréal
Schismatique
Rupture, scission
Mon réel schizophrène

Le ciel m'engivre de ses flocons
Leur douce morsure
Leur tendre lacération
Égare mon esprit

Îlot désertique
Le parc et ses arbres dénudés
Dépouillement idyllique
Timide clarté d'un havre

Chacun de mes pas s'enfonce dans la neige
 Neige frigide où rien ne poussera
 À moins que ne s'achève l'éternité
 Qui nous sépare de la renaissance

Rigor mortis

Purifiée par le gel
 La terre ne se fait plus sentir
 On ne peut plus que la deviner
 Enveloppée dans son épais linceul

Souverain.

Le ciel m'interpelle
 M'ordonne de m'abandonner
 De renoncer à lutter
 De ne plus jamais édifier
 Entre lui et moi
 Des murs destinés à m'en protéger

Le refus est vanité

Accepte ta demeure
 Ne cours plus hors de toi
 Plonge tes racines dans le sol glacial

Tempête.

Sous mes yeux dansent les arbres
 Parc désert, la nuit m'enveloppe
 Silence que seuls rompent
 Les hurlements du vent

Poudrerie.

Le Plateau s'écroule
 Je voile mes yeux, je n'avance plus
 Au centre du tourbillon
 Je suis le blizzard
 Immobile, pris au piège
 À l'abri pourtant
 À l'abri du monde

Il n'y a plus que moi

Pâle lumière qui luit
 Menacé mais serein dans l'effroi

Abysses.

Mon âme s'érode, s'effrite
 La proie du tumulte
 Mon âme implose
 Mon âme s'anéantit

Verglas.

Glace qui investit jusqu'à mes veines
 Glas de verre qui sonne pour moi
 Je frissonne sous ses assauts
 Douce douleur qui monte en moi
 Agonie libératrice

Une proie, voilà ce que je suis
 Proie d'une peine
 D'une peine envahissante
 Qui me prend, m'emporte,
 Qui fait valser mon corps malgré lui

La noirceur m'effleure, me caresse, m'enlace
 Elle me susurre de violentes berceuses
 Je m'abandonne à son toucher

Vertige.

Les yeux fermés, je suis la tempête
 Mon souffle, la furie du vent
 Je me fonds dans l'effondrement

La nuit m'avale, je ne résiste plus
 Je me confonds avec le maelstrom qui s'abat sur ma ville
 Perdu dans son ventre, je tremble
 Je jouis, saisi par l'infini

Il n'y a plus d'envers, plus d'endroit
 Ne reste que la confusion d'un cœur
 Qui tournoie
 Qui tangué
 Qui se perd

Nuit vertineigeuse
Transcendance chaotique

NUIT VERTINEIGEUSE

Mélodrame pour ensemble et un comédien

Poème de
Pierre-Luc Desjardins
(1989)

Musique de
Marc-André Perron
(1989)

COMÉDIEN

*Désespacement /
Ivresse crépusculaire /*

8"-10"

1 Lointain murmure $\text{♩} = 42$

W.T., ad lib.

FLÛTE en Sol

PIANO

VIOLONCELLE
(une ligne par corde)

Derrière le chevalet

3

le plus discrètement possible

PERCUSSIONS

Vibraphone

Cloches tubulaires

Cymbale suspendue

Gong

Tam-tam

Caisse claire

Grosse caisse

Cloches tub.

Tam-tam

l.v.

BANDE*

Blizzard

Com.

*Décembre enfouit Montréal sous ses caprices / Les cent clochers
m'appellent à l'aide /*

5

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Cl. tub.

pp

n

3

3

3

*Démarrer les sons et les laisser jouer
jusqu'à indication contraire.

Com.

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Cl. tub.

Cymb.

T.-t.

Déluge. / Le ciel déchaîne sa colère / Fureur infinie /

13

pp

mp

p

mf

8va

8vb

de plus en plus vers le chevalet

pp

mp possible

mf possible >

l.v.

l.v.

p

mp

Com. *Terrible beauté qui nous humilie / Un abyssal décembre / M'emmure dans l'exil citadin / M'éloigne de la salutaire naïveté /*

17 2 W.T., ad lib.

Fl. en Sol *pp* *n*

Pno. *p*

Vc. *Jeu normal gliss. sul IV* *pp* *10* *10* *10* *10*

Cl. tub. *p*

Gong *l.v.* *p*

T.-t. *l.v.* *p*

Com. *Qu'offre la nature sauvage / Qu'offre son Eden immunisé / Contre le temps qui tout ravage /*

20 W.T., ad lib.

Fl. en Sol *ppp* *pp* *n*

Pno. *mp*

Vc. *Jeu normal gliss. sul IV* *pizz.* *arco* *pizz.* *p* *mp*

Cl. tub.

Com.

*Au lendemain du solstice, ma ville confond nuit et jour / Mise à sac par l'hiver,
elle succombe à la noirceur / Y résistant d'un zèle artificiellement lumineux /*

3 **Menaçant** ♩ = 56 (♩. = ♩)

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Cymb.

T.-t.

Com.

*Supernova /**Schizophrène Montréal /*

Fl.

Pno.

Vc.

Cymb.

T.-t.

Prendre la flûte

7

*mp**pp**p**mp**pp**p**pizz.**mp**gliss., baguette métallique**p**l.v.**l.v.**ppp**p*

Com. *Le ciel m'engivre de ses flocons / Leur douce morsure / Leur tendre lacération /*

Fl. *39*

Pno. *pp p pp p pp*

Vc. *pp pp pp pp*

Cymb. *l.v. l.v. l.v.*

Com. *Égare mon esprit /*

44

Fl.

Pno.

Vc.

Cymb.

T.-t.

pp

pp

p

pp

p

pp

p

pp

pizz.

p

l.v.

pp

pp

Com. *Îlot désertique /
Le parc et ses arbres dénudés /
Dépouillement idyllique /
Timide clarté d'un havre /*

49

4 12"-15" 5 Flottant ♩ = 174

Fl.

Pno.

Vib.

T.-t.

Bande

mp

mp

1/2 Red. sempre

l.v.

mp Red. sempre

Blizzard (solo)

Com. *Chacun de mes pas s'enfonce dans la neige /
Neige frigde où rien ne poussera /*

57

Fl.

Pno.

Vib.

p

p

Com. *À moins que ne s'achève l'éternité / Qui nous sépare de la renaissance / Rigor mortis /*

66

Pno.

Vib.

fp

mp

pp

Gong

arco

8vb

6 Irrésistiblement ♩ = 58

Com. *Purifiée par le gel / La terre
ne se fait plus sentir /*

72

Fl.

Pno.

Gong

p

mp

p

mf

mp

mp

l.v.

pp

mp

3

3

Com. *On ne peut plus que la deviner / Enveloppée dans son épais linceul /*

77

Fl. *p* *mp* *p*

Pno. *mp*

Vib. *mp*

Gong *pp* *mp* l.v.

7 Flottant ♩ = 174

82

Fl. *mp* *pp* *p*

Pno. *pp* *p sempre legato*

Vib. *pp* l.v. *Red.*

Gong *pp*

Com. *Souverain. /*

88

Fl.

Pno.

Vib.

Com. *Le ciel m'interpelle / M'ordonne de m'abandonner / De renoncer à lutter / De ne plus jamais édifier / Entre lui et moi /*

94

Fl.

p

Pno.

p

Vib.

Com. *Des murs destinés à m'en protéger /* (de plus en plus lent et posé)
Le refus est vanité / Accepte ta demeure /

99

Fl.

rall.

8 Plus marqué

mp

Pno.

mp

Vc.

arco, \square V le plus discrètement possible

ppp *p*

Vib.

mp

T.-t.

pp *mp*

Com. *Ne cours plus hors de toi / Plonge tes racines
dans le sol glacial /*

103

Fl. *mp*

Pno. *mp*

Vc. *8^{vb}*

Vib.

108 **Libre** ♩ = 145 ca. *poco accel.*

Fl. *mp* *cresc. poco a poco* *mf*

T.-t. *pp* *mp* *l.v.*

114 **9** Comme un grondement ♩ = 240

Fl. *fp* *Son éolien* *mp*

Pno. *fp* *mp*

Vc. *fp* *pizz.* *IV arco* *p* *mp*

Gr. C. *fpp* *mp*

1/2 2do. sempre

9/16

118

Fl.

Pno.

Vc.

Gr. C.

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

[illegible]

Com. *Parc désert, la nuit m'enveloppe / Silence que seuls rompent / Les hurlements du vent /*

Fl. *124*
mp *pp* *mp*

Pno. *p* *pp*

Vc. *III*

Gr. C. *p* *pp*

Jeu normal

Com. *Poudrierie. / (En précipitant) Le Plateau s'écroule / Je voile mes yeux, je n'avance plus /*

Fl. *Son éolien*

Pno. *p mp*

Vc. *IV gliss. mp p mp*

Cymb. *baguette métallique mp*

T.-t. *p mp*

Com. *Au centre du tourbillon / Je suis le blizzard / Immobile, pris au piège / À l'abri pourtant / À l'abri du monde /*

135

Fl. *p* *mf* 5:5+5 16

Pno. *p* *mp* 5:5+5 16

Vc. *p* *gliss.* 5:5+5 16

Cymb. *mp* 5:5+5 16

T.-t. *p* 5:5+5 16

142

Fl.

ff *dim. poco a poco*

Pno.

ff *dim. poco a poco*

Vc.

ff *dim. poco a poco*

Cymb.

f *l.v.*

C. Cl.

ff *dim. poco a poco*

146

Fl.

mp *p* *molto rall.*

Pno.

mp *p*

Vc.

mp *p*

Cymb.

mp *mf* *l.v.*

T.-t.

p

C. Cl.

(Lent et posé)
*Il n'y a plus que moi /
 Pâle lumière qui luit /
 Menacé mais serein dans l'effroi /*

Com.

Fl. 151 6"-8" **11** Libre ♩ = 112 ca

Pno.

Vc.

Cymb. arco

T.-t. *pp*

Com.

Fl. 154 5 *Abysses. /* **12** Contemplatif ♩ = 84 ca

Pno. *mf*

Vc. arco, près du chevalet

Vib. *p* *arco* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

T.-t. *sf* l.v.

(Débit normal)

Mon âme s'érode, s'effrite /

Com. 159 $\text{♩} = \text{♩}$ **13** Libre $\text{♩} = 112 \text{ ca}$

Fl. *mp* *p* *mp* *p*

Pno. *mp* *p*

Vc. Derrière le chevalet *p*

Vib. *p* *mf*

Cymb. arco l.v. *pp* *p*

Com. *La proie du tumulte /* *Mon âme implose /*

Fl. 162 *mp* *mp* *p*

Pno. *mp* *p* *mp* *p*

Vc.

Cymb. arco l.v. *pp* *p*

Gong l.v. *pp* *p*

Com. *Mon âme s'anéantit /*

Fl. 165

Pno. *mf* *mp* *mf* *perdendosi*

Vc. *arco* *l.v.*

Cymb. *pp* *p*

Gong *pp* *p* *l.v.*

T.-t. *arco* *l.v.* *pp* *mp*

Bande *Blizzard*

Com. *Verglas. / Glace qui investit jusqu'à mes veines / Glas de verre qui sonne pour moi /*

14 **Cristallin** ♩ = 168 (♩ = ♩)

Pno. *pp* *Jeu normal*

Vc. *arco* *pp* *l.v.*

T.-t. *pp* *mp* *p*

Bande *Glacé sèche sur métal*

Com. *Je frissonne sous ses assauts / Douce douleur qui monte en moi / Agonie libératrice /*

174

Pno.

Vc.

T.-t. arco *pp* *l.v.* *mp*

Com. *Une proie, voilà ce que je suis / Proie d'une peine /*

15 Plus allant, envoûtant ♩ = 96 ca (+12)

179

Pno.

Vc.

Vib.

T.-t. *l.v.*

Com. *D'une peine envahissante / Qui me prend, m'emporte / Qui fait valser mon corps malgré lui /*

184

Fl.

Pno.

Vc.

Vib.

Com.

(Chuchoté)
La noirceur m'effleure, me caresse, m'enlace /
Elle me susurre de violentes berceuses /
Je m'abandonne à son toucher /

(À voix haute)
Vertige. /

Fl.

190

Très lent $\text{♩} = 32$
prendre la Flûte en sol

p possible

Pno.

p

pp très délicat

p

Vc.

p

pp très délicat

p

T.-t.

1.v.

p

Bande

Blizzard

Glace sèche sur métal

16 Comme un grondement $\text{♩} = 240$

Fl. en Sol

194

Son éolien

mp

Pno.

fp

fp

Vc.

pizz.

III arco

IV

fp

p

mp

T.-t.

pp

mp

197

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

T.-t.

pp

mp

p

p

Com.

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Cymb.

T.-t.

Gr. C.

Les yeux fermés, je suis la tempête /

200

pp

mp

mf

p

mp

mf

mf

pp

l.v.

l.v.

[illegible]

Com. *Mon souffle, la furie du vent / Je me fonds dans l'effondrement /*

206

Fl. en Sol

pp *mp*

Pno.

Gr. C.

p *mf*

209

Jeu normal

Fl. en Sol

Pno.

T.-t.

p *mp* *p*

4:5 4:5

1.v.

mp *mf*

Com. *La nuit m'avale, je ne résiste plus / Je me confonds avec le maelstrom*

211

Fl. en Sol *mp* *p* *mp* *4:5*

Pno.

Vc. *IV* *gliss.* *mp* *p*

Cymb. *p* *mp* *l.v.* *7*

T.-t. *p*

Com. *qui s'abat sur ma ville /*

214

Fl. en Sol *p* *mp* *en élargissant* *4:5*

Pno.

Vc. *IV* *gliss.* *mp* *gliss.*

Cymb. *baguette métallique* *mp*

T.-t. *mp* *p*

Com. *Qui tournoie / Qui tangué /*

223 *rall. .*
W.T., ad lib.

Fl. en Sol *mp* *mf possible*

Pno. *dim. poco a poco*

Vc. *mf dim. poco a poco* *8va*

Vib. *mf dim. poco a poco*

Com. *Qui se perd /*

225 *Jeu normal* *11:10*

Fl. en Sol *mp* *n* *mp* *f*

Pno. *mp*

Vc. *mp* *n*

Vib. *mp*

228 **18** De plus en plus lointain ♩ = 140

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Vib.

Cl. tub.

mp *pp* *mp* *p* *mp* *mf en dehors*

Derrière le chevalet, \square V le plus discrètement possible

gliss. *3*

235

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

Vib.

Cl. tub.

pp *p* *n* *p* *mp en dehors*

Sur la touche

gliss.

Com.

Nuit vertineigeuse /
Transcendance chaotique /

248 en élargissant 8"-10"

Fl. en Sol

Pno.

Vc.

T.-t.

Bande

pp

gliss.

pizz.

ppp

Blizzard

MARC-ANDRÉ PERRON

MINIATURE POUR ORCHESTRE, NO 1
(2015)

Partition complète

INSTRUMENTATION

- 2 Flûtes
- Fl. II prenant le Piccolo*
- 2 Hautbois
- Htb. II prenant le Cor anglais*
- 2 Clarinettes en La
- Cl. II prenant la Clarinette en Mi bémol*
- 2 Bassons
- 4 Cors en Fa
- 3 Trompettes en Do
- 3 Trombones
- 1 Tuba
- Timbales
- Percussions (3 instrumentistes)
- 1° Cymbale suspendue, tam-tam, xylophone
- 2° Fouet, caisse-claire, glockenspiel, cloches tubulaires
- 3° Cymbale suspendue, grosse caisse
- Harpe
- Piano
- Cordes (14-12-10-8-6)

NOTE DE PROGRAMME

Miniature pour orchestre no 1 est une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal au compositeur Marc-André Perron. La partition, composée à Montréal, a été achevée le 15 novembre 2015. La création de l'œuvre, par l'Orchestre symphonique de Montréal, a eu lieu le 2 février 2016 à la Maison symphonique de Montréal, sous la direction de Dina Gilbert.

Durée d'exécution 3'55"

[illegible]

This page of a musical score is for a symphony, featuring a large ensemble of instruments. The score is written in 4/8 time and includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *f*, and *sf*. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves, percussion in the middle, and strings in the lower staves. The score includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. The page is numbered 2 in the top right corner.

[illegible]

27

Fl. 1

Picc.

Hrb. 1, 2

Cl. 1 (La)

Cl. 2 (La)

Bsn. 1, 2

Cors 1, 3

Cors 2, 4

Trp. 1

Trps. 2, 3

Tbns. 1, 2

Tbn. 3

Tba.

Timb.

Cymb.

T.-t.

C. Cl.

Gr. C.

Hp.

Pno.

Vlms. I

Vlms. II

Altos

Vcs.

Cbs.

f

ff

p

mp

pp

mf

div.

pizz.

unis.

cresc.

non-cresc.

gliss.

1.v.

1.

mp en dehors

This page of the musical score is for a symphony, featuring a large ensemble of instruments. The score is written in 4/8 time and is divided into measures by vertical bar lines. The instruments are listed on the left side of the page, and their corresponding staves are arranged in a vertical column. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*, *mp*, *sf*). There are also performance instructions and articulation marks throughout the score. The page is numbered 6 in the top left corner.

This page of a musical score is for a symphony, featuring various instruments and dynamic markings. The score is written in 3/4 time, with a tempo of 54 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each with a rehearsal mark 3. The first system includes parts for Flute 1, Piccolo, Horns 1 and 2, Clarinets 1 and 2 (in A), Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, T-t. (Trombone), Xylophone, C. Cl. (Cello), Cymbal, Gr. C. (Gong), Hp. (Harp), and Pno. (Piano). The second system includes parts for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *f*, *sfz*, *più f*, *div.*, *pizz.*, and *expressif*. The first system also includes the instruction "en élargissant" (widening) and "Picc. prend la Flûte" (Piccolo takes the Flute). The second system includes the instruction "div." (divisi) for the Violins I and II.

[illegible]

[illegible]

This page of a musical score is for a symphony, featuring various instruments and dynamic markings. The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark '4' and a tempo marking 'Tempétueux ♩ = 164'. The instruments listed include Fl. 1, Picc., Htb. 1, 2, Cl. 1 (La), Cl. 2 (Mib), Bsn. 1, 2, Cors 1, 3, Cors 2, 4, Trp. 1, Trps. 2, 3, Tbns. 1, 2, Tbn. 3, Tba., Timb., Xylo., C. Cl., Cloch. T., Cymb., Gr. C., Hp., Pno., Vlns. I, Vlns. II, Altos, Vcs., and Cbs. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mp*, *p*, *cresc.*, *gliss.*, *div.*, *pizz. unis.*, *arco div.*, *mf en dehors*, *l.v.*, *pp*, *non-cresc.*, *unis.*, *8va*, and *8vb*. The time signature changes from 3/8 to 4/8 and back to 3/8. The page number '11' is visible in the top right corner.

12

68

Fl. 1

Picc.

Hrb. 1, 2

Cl. 1 (La)

Cl. 2 (Mib)

Bsn. 1, 2

Cors 1, 3

Cors 2, 4

Trp. 1

Trps. 2, 3

Tbns. 1, 2

Tbn. 3

Tba.

Timb.

Xylo.

C. Cl.

Cloch. T.

Cymb.

Gr. C.

Hp.

Pno.

Vlms. I

Vlms. II

Altos

Vcs.

Cbs.

mp

mp

p

cresc.

mf

f

ff

mf en dehors

mp cresc.

p

cresc.

f / mp

f / mf

ff

mp

mf

f

ff

3

p

cresc.

mf

f

mf

ff

fp

cresc.

f

f / mf

ff

fp

cresc.

f

f / mf

ff

f / mp

f

f / mf

ff

pp

f

ff

mf

mf

f

ff

gliss.

p

8va

pp

mf

f

ff

8vb

mf

f

ff

div.

pp non-cresc.

mf

mf

f

ff

pizz. unis.

mp

cresc.

arco div.

mf

f

ff

pizz. unis.

p

cresc.

arco div.

mf

f

ff

pizz.

p

cresc.

arco

mf

f

ff

molto rall. 5 3 4 Large, douloureux ♩ = 54

73 4/4 3/4

Fl. 1

Picc.

Htb. 1, 2 Htb.2 prend le Cor anglais

Cr. ang.

Cl. 1 (La)

Cl. 2 (Mib) Cl. 2 prend la Clarinette en La

Bsn. 1, 2

Cors 1, 3

Cors 2, 4

Trp. 1

Trps. 2, 3

Tbns. 1, 2

Tbn. 3

Tba.

Timb.

T.-t.

Xylo.

C. Cl.

Cymb. l.v.

Gr. C.

Hp.

Pno.

5 3 4

molto rall. Large, douloureux ♩ = 54

Vlms. I

Vlms. II

Altos

Vcs.

Cbs.

pizz.

2 vlms solo, div.

div.

13

[illegible]

83 (♩ = 74) **5/4** Soudainement large ♩ = 54 **6/4** Latent ♩ = 82 15

Fl. 1 *mp* *mf* *pp* *p*

Picc. *mp* *mf* *pp*

Htb. 1 *mp* *mf* *p*

Cr. ang. *mp* *mf* *p*

Cl. 1 (La) *mf* *pp*

Cl. 2 (La) *mf* *p*

Bsn. 1, 2 *mf* *p*

Cors 1, 3 *mf* *p*

Cors 2, 4 *mf* *p*

Trp. 1 *mp* *sf* *p*

Trps. 2, 3 *sf* *p*

Tbns. 1, 2 *pp* *p*

Tbn. 3 *pp* *p*

Tba. *sf*

Timb. *mf* *pp* *p*

T.-t. *p* *mf* *pp*

Glock. *pp*

Cloch. T. *mf*

Gr. C. *p* *mf*

Hp. *mf* *p* *pp*

Pno. *mf*

Vlms. I *div.* (♩ = 74) **5/4** Soudainement large ♩ = 54 **6/4** Latent ♩ = 82

Vlms. II *unis.* *pp* *p* *pp* *mp*

Altos *div.* *mf* *pp* *p* *pp* *mp*

Vcs. *arco* *mf* *pp* *pizz.* *p*

Cbs. *sf* *pp* *p*

[illegible]

95

Fl. 1

Picc.

Hrb. 1

Cr. ang.

Cl. 1 (La)

Cl. 2 (La)

Bsn. 1, 2

Cors 1, 3

Cors 2, 4

Trp. 1

Trps. 2, 3

Tbns. 1, 2

Tbn. 3

Tba.

Timb.

T-t.

C. Cl.

Cymb.

Gr. C.

Hp.

Pno.

Vlms. I

Vlms. II

Altos

Vcs.

Cbs.

17

[illegible]